

LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 64, Mars 2011, 6e ANNEE
PRIX 1000 TOMANS
4 € 50
Graphisme en Iran
www.teheran.ir



*La Revue de Téhéran*

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

**Direction**
Mohammad-Javad Mohammadi

**Rédaction en chef**
Amélie Neuve-Eglise

**Secrétariat de rédaction**
Arefeh Hedjazi

**Rédaction**
Djamileh Zia
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

**Correspondants en France**
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

**Correction**
Béatrice Tréhard

**Graphisme et mise en page**
Monireh Borhani

**Site Internet**
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
***Image extraite de l'affiche conçue par M. Mohammadi pour l'exposition «Trésors oubliés de l'art iranien»***

Le cahier de ce mois sur le graphisme iranien contemporain a été réalisé à l'occasion de l'exposition "L'Iran à l'affiche. Le graphisme contemporain dans l'espace public en Iran", qui se tiendra du 3 au 21 mars 2011 à:




# Sommaire

## CAHIER DU MOIS

*Cahier réalisé par Alice Bombardier avec la collaboration de Mireille Ferreira*



## CULTURE

### Reportage

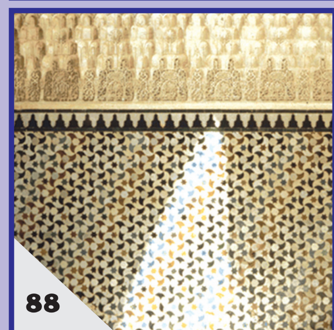








Premier mensuel iranien
en langue française
N° 64 - Esfand 1389
Mars 2011
Sixième année
Prix 1000 Tomans
4 € 50







## CULTURE

### Repères



### Entretien



### Arts



## LECTURE

### Poésie

# Norouz à l'Institut des Cultures d'Islam

Mireille Ferreira



*Le futur Institut des cultures d'Islam, façades des rues des Poissonniers et Polonceau, Copyright Ateliers Lion Architectures Urbanistes*

L'Institut des Cultures d'Islam, établissement culturel de la Ville de Paris créé en octobre 2006, est le lieu d'accueil, unique en son genre, des cultures que l'on dit « d'ailleurs » mais qui s'avèrent résolument « d'ICI ». Il célèbre cette année pour la première fois Norouz, le nouvel an iranien, par une série de manifestations organisées dans ses locaux du quartier de la Goutte d'Or, dans le 18e arrondissement de Paris, du 3 au 21 mars 2011.

Le quartier de la Goutte d'Or, situé au pied de la Butte Montmartre, est de nos jours le quartier le plus cosmopolite de Paris ; soixante-cinq nationalités y cohabitent, regroupant 30% de la population étrangère. Le marché Dejean, véritable point d'ancrage des populations africaines sub-sahariennes (malienne, sénégalaise...), largement majoritaires dans le quartier, attire les mêmes populations venues de toute la région parisienne, pour y acheter les produits importés directement d'Afrique. Le quartier possède deux mosquées, trop exigües pour une population importante de fidèles musulmans qui se voit contrainte de prier dans la rue le vendredi. Face à cette situation, la Mairie de Paris a imaginé la création d'un Institut des Cultures d'Islam. Projet original, il superpose une dimension cultuelle, gérée par une association ad hoc, absolument privée, et une dimension culturelle et scientifique. La réalisation de ces nouveaux bâtiments est prévue pour 2013 sur deux sites distincts du quartier de la Goutte d'Or, au 55 de la rue Polonceau et au 56 de la rue Stephenson.

Jusqu'à son implantation dans les locaux définitifs, l'ICI, à travers son centre de préfiguration, poursuit l'objectif d'être à la fois un observatoire et un acteur de référence participant à la construction d'un islam parisien, français, européen. Il prend la forme d'un laboratoire expérimental où l'on parle de l'islam autrement et où l'on montre un (des) islam(s) en mouvement.

Sa ligne de programmation est ainsi fondée sur les axes suivants :

- La découverte de la diversité des cultures d'Islam non réductibles au seul monde arabe.
- La création contemporaine comme contre-point à une vision générale réduisant les cultures d'Islam à ses aspects traditionnels et à son « Age d'Or »
- L'étude du fait religieux sous l'angle culturel et scientifique à travers la mise en valeur de la contribution des cultures d'Islam au patrimoine culturel universel, loin de toute appréhension communautariste.

L'ancrage de l'Institut des Cultures d'Islam est réalisé à différentes échelles (quartier, municipalité, international) en privilégiant l'ancrage local au sein de la Goutte d'Or et plus généralement dans le 18e arrondissement parisien tout en nouant des partenariats forts avec d'autres structures abordant des sujets proches dans le secteur associatif, universitaire et culturel, ainsi que des collectivités en France et en Europe.

Le festival des *Veillées*, événement phare de la programmation de l'Institut des Cultures d'Islam, attire chaque année un large public venu admirer pendant dix jours consécutifs expositions, performances de chanteurs, conteurs, danseurs, musiciens, acteurs et cinéastes. Ce festival multiforme et ouvert à tous, coïncidant avec la rentrée parisienne, associe des soirées festives à des moments de réflexion explorant les problématiques multiples en lien avec l'Islam. Chaque édition s'attache à un thème spécifique : après « Islam(s) d'Europe » en 2010, les prochaines Veillées seront consacrées à l'Islam aux Etats-Unis.

Lieu de diffusion des cultures musulmanes, mais aussi de réflexion et de création, l'Institut des Cultures d'Islam est le co-éditeur avec Beaux-Arts Magazine, de l'ouvrage de Véronique Rieffel, sa directrice, intitulé *Islamania, Art, Islam& Europe, de la fascination au scandale* à paraître en avril 2011. Entre essai et livre d'art, ce livre propose un point de vue original et inédit sur les rapports entre l'Europe, l'Islam et l'art, de l'Orientalisme du XIXe siècle à la création d'aujourd'hui. Son approche artistique, plus heuristique et éclairante que les débats de société galvaudés, s'inscrit dans la ligne même de la programmation développée par l'ICI depuis sa création. ■



*Le futur Institut des cultures d'Islam, façades des rues Stephenson et Doudeauville, Copyright Ateliers Lion Architectures Urbanistes*

# L'Iran à l'affiche

## Le graphisme contemporain dans l'espace public en Iran

**Exposition d'affiches contemporaines**

**Institut des Cultures d'Islam**

**19 - 23 rue Léon, Paris**

**Du 3 au 21 mars 2011**







Collection:
Mireille Ferreira

Traduction affiches:
Nioushâ Izadi

Commissaire et textes:
Alice Bombardier

Remerciements à Ali Mafâkheri, Shamsi Tehrâni, Amélie Neuve-Eglise, Amin Moghadam, Assal Bâgheri, Marianne Dupin et Mohammad Ali Shafâhi.

Depuis 2004, à l'occasion d'un séjour de quatre ans à Téhéran puis d'autres visites, Mireille Ferreira, correspondante en France de *La Revue de Téhéran,* a été séduite par la dynamique artistique qui l'environnait, imprégnant même le quotidien, par le biais du graphisme d'un prospectus publicitaire, d'un calicot, d'un sac… C'est ainsi qu'elle a rassemblé ces affiches, autant de «coups de cœur», qui lui ont été données par les établissements iraniens visités.

Cette exposition rassemble un échantillon de ces affiches, sélectionnées en fonction de l'intérêt stylistique et sociologique qu'elles présentaient. Elle questionne la liberté du graphisme iranien contemporain dans le contexte de création parfois contraignant qu'est l'espace public en Iran. A travers les événements culturels auxquels ces affiches ont servi de vitrine, il s'agit d'aider à la compréhension de ces productions graphiques. Le graphiste ne se réduit pas à un technicien répondant à la demande d'un commanditaire. Aménageant les codes imposés ou réinvestissant les héritages de son patrimoine culturel, il participe aussi à la production de l'identité visuelle d'une société.

L'approche stylistique adoptée permet une meilleure lecture des motifs utilisés par certains graphistes d'Iran, dont les recherches, contrairement à l'idée répandue en Europe, ne se limitent pas au jeu calligraphique. Leur langage est présenté dans sa diversité à une époque charnière, où la jeune génération, familière des avancées numériques, révolutionne les codes.

Ces affiches, commandées par des institutions publiques à des graphistes réputés ou anonymes, à l'occasion d'une exposition, d'un festival, d'un événement scientifique ou d'une célébration religieuse, donnent également un aperçu de la vie culturelle iranienne qui a animé la sphère officielle ces dernières années.

**Le graphisme en Iran: aperçu historique**

Le graphisme en Iran a fait ses premiers pas à la fin du XIXème siècle, dans des journaux illustrés, où scènes religieuses et florilèges de penseurs étaient représentés dans un style décoratif. Le graphisme publicitaire, s'inspirant du style occidental, naît à Téhéran vers 1910. La progression la plus marquée que connaît le graphisme iranien a lieu lors de la Seconde Guerre mondiale puis lors du mouvement de nationalisation du pétrole en 1951. A cette époque, le développement de la presse fait considérablement évoluer le design des journaux.

Bien avant que le graphisme et ses techniques ne soient enseignés à la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran, ce mode d'expression artistique émerge et se diffuse grâce à l'action et l'œuvre de Mortezâ Momayez (1935-2006). Peintre, celui-ci poursuit sa formation à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris, avant de retourner en Iran pour développer ses talents d'illustrateur et de graphiste. En 1975, il devient le premier membre iranien de l'Alliance Graphique Internationale. Il encourage le développement de Biennales du Graphisme dans son pays: la première a lieu en 1988. Enfin, il fonde, en 1994, la Société du Graphisme et du Design Iranien (IGDS).

Aujourd'hui, malgré certaines limitations, le graphisme est développé en Iran aussi bien dans l'édition, la publicité, le cinéma que la télévision. Il s'inscrit dans le vaste mouvement de construction d'une modernité artistique qui anime l'Iran tout au long du XXème siècle.

**I. Vie nationale, religieuse ou ethnologique**

Ces affiches mobilisent des motifs fondamentaux de l'idéologie officielle nationale-religieuse, de mise en Iran depuis la Révolution de 1979. Trois cyprès, au graphisme proche de celui de la miniature persane, sont érigés en drapeau, aux couleurs de l'Iran, pour commémorer une victoire militaire. Le paon aux plumes déployées fait, par sa forme, allusion à un objet rituel (étendard en métal), porté lors des processions religieuses d'Ashura, en l'honneur de l'Imam Hossein. La vie quotidienne est également représentée par ce festival de la soupe organisé à Ardebil, dans le Nord-Ouest de l'Iran.




1




2

The 3rd soup festival
Ardebil : Nir 15 Aug 2008
Bolaghlar Recreational area

3

| | |
|---|---|
| **I.1** | **Exposition de posters et de photos en commémoration du 3 Khordâd, journée nationale de la résistance, du sacrifice et de la victoire (reconquête de la ville de Khorramshahr 24 mai 1982 – Guerre Iran/Irak)**<br>**Lieu:** Musée des arts religieux Imam Ali à Téhéran<br>**Dates:** 24 mai – 14 juin 2008<br>**Organisée par:** Musée des arts religieux Imam Ali - Municipalité de Téhéran – Fondation des martyrs. |
| **2** | **Exposition et ateliers «Trésors oubliés de l'art iranien»**<br>**Arts traditionnels régionaux et artisanat**<br>**Lieu:** Centre culturel et Institut artistique Sabâ – Téhéran<br>**Dates:** 17 décembre 2007-6 janvier 2008<br>**Organisée par:** Organisation de l'héritage culturel, du tourisme et de l'artisanat des différentes régions d'Iran, avec la participation des grands musées d'Iran, centres culturels et collectionneurs privés |
| **3** | **3e festival de la soupe**<br>**Lieu:** Ardebil (région d'Azerbaïdjan) Département de Nir – Aire de loisirs de Bolaghlar<br>**Date:** 15 aout 2008<br>**Organisée par:** Organisation de l'héritage culturel, du tourisme et de l'artisanat d'Ardebil |

## II. Héritage calligraphique

Le recours à la typographie comme gisement esthétique, caractérise aujourd'hui le travail des graphistes iraniens, en particulier sur la scène internationale. Le riche héritage de la calligraphie persane leur inspire des atmosphères nouvelles au regard de la typographie occidentale. La lettre devient, à travers leur travail, image ou élément de la composition. Certains graphistes n'hésitent pas à re-dessiner et à moderniser les polices classiques de l'alphabet persan, tiré de l'alphabet arabe. Le style calligraphique le plus couramment utilisé en Iran est le *nasta'ligh*. En 1999, Hamid Ajami a également inventé le style *mo'allâ*, répandu dans les œuvres graphiques ou publicités ayant un contenu religieux (affiche 8).




4



5




6



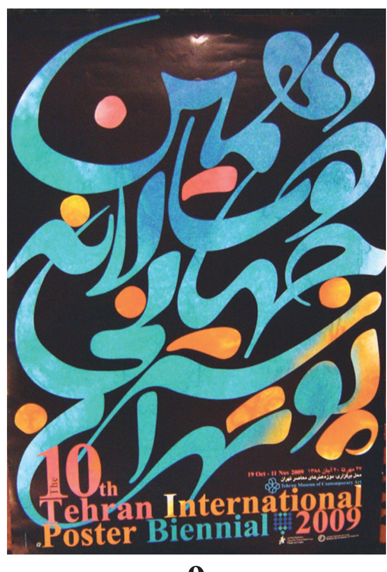

7



8

| | |
|---|---|
| **II.4** | **Les lois citoyennes**<br>**Section: compétition des films de 110 secondes**<br>**2e festival du film de la police**<br>**Lieu:** Téhéran<br>**Dates:** 8-11 janvier 2007<br>**Organisé par:** Les forces militaires de la République islamique d'Iran; la radio-Télévision nationale; l'Institut Naji Honar<br>**Graphiste:** A. Kiâei |
| **5** | **«La troisième ligne»**<br>**Calligraphies indéchiffrables de Mohsen Daei Nabi**<br>**Lieu:** Musée Palestine d'art contemporain<br>**Dates:** 21 janvier-6 février 2008<br>**Organisée par:** Musée Palestine d'art contemporain, Institut culturel et artistique Sabâ et Académie des Arts. |
| **6** | **Exercices d'écriture en blanc**<br>**Exposition de calligraphie de Azhar Shorakâ**<br>**Lieux:** Institut culturel et artistique Sabâ; Musée Palestine d'art contemporain<br>**Dates:** 2-16 mars 2008<br>**Organisé par:** Académie des Arts; Institut culturel et artistique Sabâ; Musée Palestine d'art contemporain |
| **7** | **Peintres du rêve: Rétrospective des chefs-d'œuvre de la peinture de cafés et de la peinture sur verre**<br>**Lieu**: Musée d'art contemporain de Téhéran<br>**Date**: 14 mars-5 mai 2010<br>**Organisée par**: Musée d'art contemporain de Téhéran, Bureau des arts plastiques, Institut de développement des arts plastiques. |

| | |
|---|---|
| | **Graphiste**: Farzâd Adibi<br><br>Farzâd Adibi (1967)<br>Enseignant à la Faculté des Beaux-Arts<br>de l'Université de Téhéran et de l'Université Sureh de Téhéran. Membre de l'IGDS (Iranian Graphic Designers Society).<br>Graphiste des publications de Hamshahri et Ahang-e Digar. Commissaire d'exposition. |
| **8** | **Moussavi Khomeyni Rouhollah**<br>**Calligraphie:** Condoléances à l'occasion de la 19e commémoration de la mort du fondateur de la grande Révolution islamique, l'Imam Khomeiny.<br>La calligraphie reprend le même motif répété et qui forme la mosquée: c'est le nom complet de l'Imam Khomeiny en arabe (Rouhollah Al-Khomeyni Al-Moussavi). L'inscription commence (de droite à gauche) par «Al-Khomeiny» puis en dessous «Al-Moussavi» (son deuxième nom de famille, qui fait référence au fait qu'il est descendant du Prophète) puis son prénom vient se greffer à droite: «Rouhollah» (qui veut dire «esprit de Dieu»). Le même motif est répété sur toute l'affiche avec des tailles différentes et parfois à l'envers (comme c'est le cas au milieu pour la coupole de la mosquée).<br>**Organisé par:** Organisation de la Sécurité sociale<br>**Graphisme:** Ahang-e Atieh |
| **9** | **10e biennale internationale de l'affiche, Téhéran, 2009**<br>**Lieu:** Musée d'art contemporain de Téhéran<br>**Dates:** 19 octobre-11 novembre 2009<br>**Organisé par**: Musée d'art contemporain de Téhéran – Centre d'art visuel – Institut pour la promotion de l'art visuel<br>**Graphisme:** Ghobâd Shivâ |




**9**



**10**

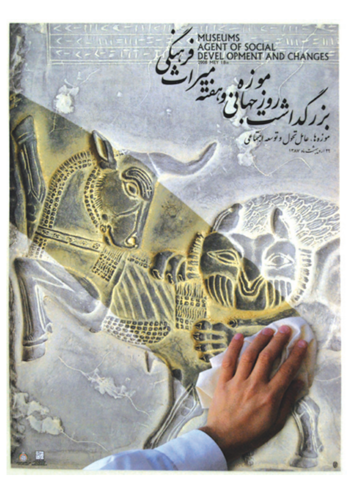


**11**

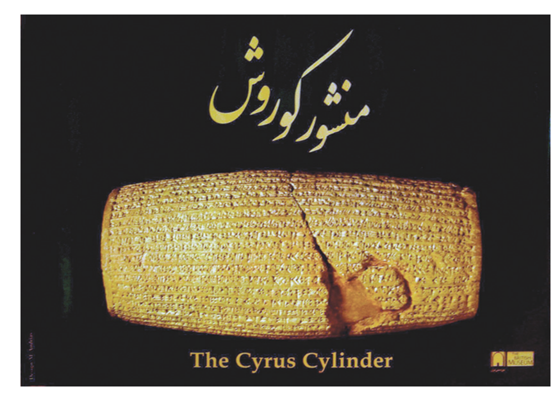
| | |
|---|---|
| | Ghobâd Shivâ (1941)<br>Diplômé en 1967 de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, il continue ses études à l'Université Pratt à New York. Il a été directeur artistique des éditions Soroush et a fondé l'institut privé Shivâ. Il a longtemps enseigné le graphisme à l'Université de Téhéran. Ses œuvres ont été présentées au Centre Pompidou à Paris en 1980 et au Musée des affiches aux Pays-Bas en 2005. Il est récompensé à la biennale de Brno (République Tchèque) en 1980. Ghobâd Shivâ est le deuxième graphiste iranien (après Mortezâ Momayez) à être devenu membre de l'I.G.A. (International Graphics Associate). |
| **10** | **Miniatures et enluminures**<br>**(Titre de l'exposition en persan: *miniatur, tazhib, gol o morgh*)**<br>**Lieu:** Centre culturel et artistique de Niâvarân<br>**Dates:** 20 juillet-1er août 2007<br>**Organisée par:** Fondation de la création artistique de Niâvarân |
| **11** | **«Les rites du miroir»**<br>Le titre de l'exposition en persan «*âyin-e âyeneh*» fait l'objet d'un jeu de mot par la répétition de deux homonymes en persan.<br>**Commentaire:** Prix mondial des religions monothéistes<br>**Lieu**: Musée des Arts religieux Imam Ali<br>**Dates**: 24 décembre 2006-17 janvier 2007<br>**Organisée par**: Musée des Arts religieux Imam Ali; Municipalité de Téhéran<br>**Graphiste:** Haghighi<br><br>Ebrâhim Haghighi (1949)<br>Enseignant à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, de l'Université Farabi et de l'Université Azad.<br>Membre de l'IGDS (Iranian Graphic Designers Society). Réalisateur. Illustrateur de livres pour enfants.<br>Récompensé en 1991 au Festival du poster filmographique de Chaumont (France). |

## III. Les trésors de l'Iran préislamique

Les bas-reliefs de Persépolis ou les découvertes archéologiques sont des marqueurs identitaires forts. Exposer par exemple les bronzes du Lorestan n'est pas anodin. Ces statuettes mortuaires sont les fruits d'une très ancienne civilisation (cassite), apparue 2000 ans avant l'ère chrétienne et disparue à l'aube de la période achéménide. La province du Lorestan est devenue, depuis lors, dans l'esprit des Iraniens, le berceau de la civilisation iranienne. L'exposition du Cylindre de Cyrus, détenu par le British Museum et prêté à l'Iran de juillet 2010 à janvier 2011, a représenté un enjeu diplomatique et constitue l'événement culturel de l'année 2010 à Téhéran. Le roi de Perse Cyrus II, après sa conquête de Babylone en 539 av. JC, y proclame que les exilés étaient libres de revenir à Babylone et d'y adorer les divinités de leur choix.




**12**






14

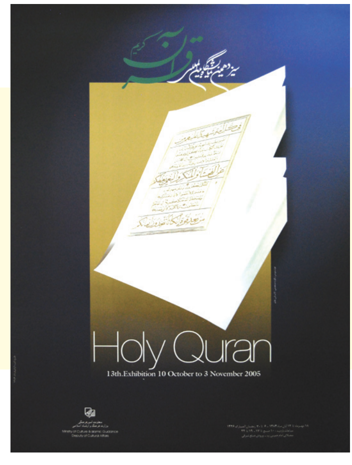



13

| | |
|---|---|
| III. 12 | **«Les musées, agents du développement et du progrès social»**<br>Journée nationale des Musées et semaine de l'héritage culturel<br>**Date**: 18 Mai 2008<br>**Organisée par**: Organisation de l'héritage culturel, du tourisme et de l'artisanat; Club de l'automobile et du tourisme de la République islamique d'Iran<br>**Graphiste**: Heydar Rezâï |
| 13 | **Iran - Bronzes du Lorestan des 8e et 7e siècles avant J.C.**<br>**Lieu:** Province du Lorestan<br>**Editée par:** Organisation de l'héritage culturel, du tourisme et de l'artisanat de la province du Lorestan<br>**Photographe**: A. Matein |
| 14 | **Exposition du Cylindre de Cyrus -**<br>**Dates**: septembre 2010 - janvier 2011<br>**Lieu:** Musée archéologique de Téhéran<br>**Organisée par**: Musée national d'Iran et British Museum<br>**Design**: M. Andrias |

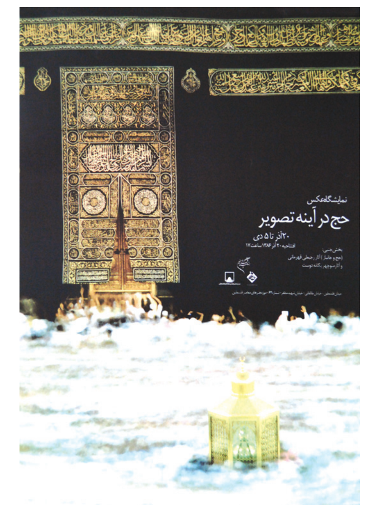
**IV. Images sacrées**

Le parti-pris réaliste de ces affiches empruntant des motifs religieux (Coran, mosquée, pèlerinage) illustre le défi que constitue, pour un artiste iranien, la représentation du sacré dans l'espace public.

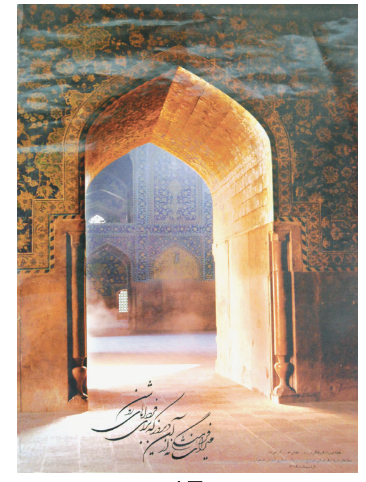


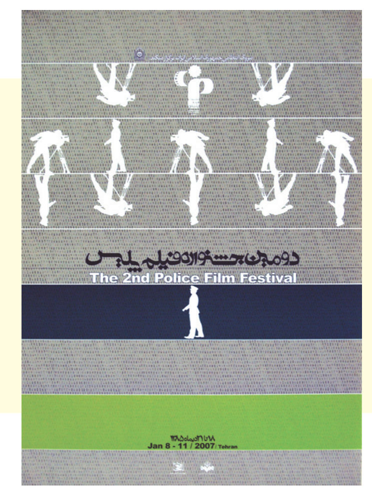

15

| | |
|---|---|
| **IV. 15** | **13e exposition internationale du Coran**<br>**Lieu**: Salle d'exposition de la mosquée Mosallâ à Téhéran<br>**Dates**: 10 octobre -3 novembre 2005<br>**Organisée par**: Ministère de la culture et de l'orientation islamique<br>**Graphiste**: Atelier Graphique Lâleh<br>**Calligraphe**: Yâghout Mosta'sami (XIIIe siècle) |
| **16** | **«Le pèlerinage en images»**<br>**Exposition de photographies**<br>**Lieu:** Musée Palestine d'art contemporain<br>**Dates:** 11-26 décembre 2007<br>**Organisée par:** Institut culturel et artistique Sabâ, Musée Palestine d'art contemporain et Académie des arts |
| **17** | **Pour la semaine de l'Héritage culturel et la journée mondiale des musées**<br>**Photographie de la mosquée de l'Imam à Ispahan**<br>**Calligraphie:** L'héritage culturel n'appartient pas au passé, il est destiné à un avenir radieux<br>**Dates:** avril-mai 2007<br>**Organisé par:** Organisation de l'héritage culturel du tourisme et de l'artisanat d'Ispahan<br>**Photographe:** Gholâm-Hossein Arab |




**16**


**17**



**33**

**V. Les représentations humaines**

Les représentations réalistes d'êtres humains sont rares. Du fait des normes religieuses, figurer l'homme dans la sphère publique se fait généralement de manière indirecte: ici par des silhouettes miniatures de policiers en mouvement ou par la fixité de musiciens et d'un enfant photographiés selon un angle de vue placé, à l'image de Dieu, en hauteur.

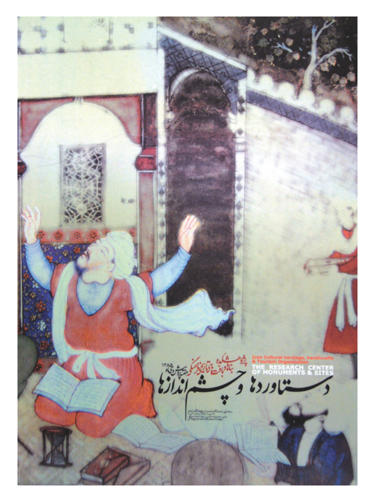



34

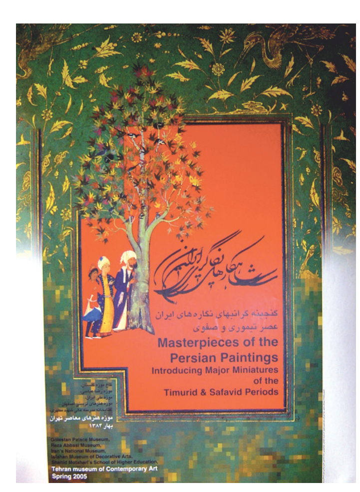
| | |
|---|---|
| V. 33 | **2e festival du film de la police**<br>**Lieu**: Téhéran<br>**Dates**: 8-11 janvier 2007<br>**Organisé par**: Les forces militaires de la république islamique d'Iran; la Radiotélévision nationale; l'Institut Nâji Honar<br>**Graphiste**: A. Kiâei |
| 34 | **Coutumes et cérémonies festives (nationales et religieuses)**<br>4e Concours national de la photographie<br>**Lieu**: Musée municipal de la photographie - Téhéran<br>**Dates**: 22 mai-10 juin 2007<br>**Organisée par**: Musée municipal de la photographie et Département culturel de la municipalité de Téhéran<br>**Graphiste et photographe**: Mehdi Vosoughniâ – Mehdi Ghanavâti |

**VI. A l'ombre de la miniature persane**

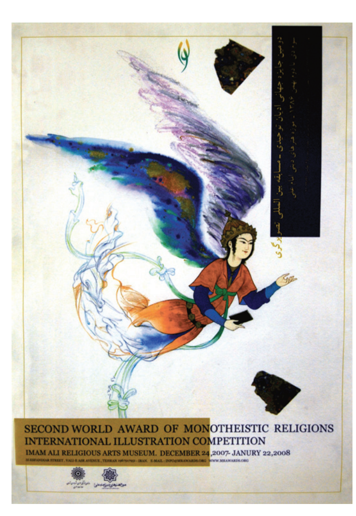
Le graphisme en Iran multiplie les allusions à la miniature persane, prestigieuse, dont la représentation grand format, hors de l'abri des manuscrits, est typique de l'ère contemporaine. Les liens entre graphisme et peinture sont très forts en Iran. En effet, les premiers graphistes du pays avaient reçu une formation de peintre.




19




18




20

| | |
|---|---|
| **VI. 18** | **Chefs-d'œuvre de la peinture persane**<br>Introduction aux miniatures des périodes timouride et safavide (XVe - XVIe et XVIIe siècles)<br>**Lieu**: Musée d'art contemporain de Téhéran<br>**Date**: Printemps 2005<br>**Organisée par**: Musée d'art contemporain de Téhéran, Musée du Palais Golestân, Musée Rezâ Abbâsi, Musée national d'Iran, Musée des Arts décoratifs d'Ispahan, Bibliothèque de l'Ecole Supérieure Shahid Motahari.<br>**Graphistes**: Mortezâ Momayez, Noushin Nâzemân<br>Illustrations reprises du «Boustân» de Saadi (2e moitié du XVe siècle)<br>**Calligraphe**: Mohammad Ehsâ'i<br><br>Mortezâ Momayez (1935-2005)<br>Diplômé de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran en 1964 et de l'Ecole des Arts Décos de Paris en 1968.<br>Considéré comme le père du graphisme en Iran. Egalement peintre et illustrateur réputé. |
| **19** | **Semaine de la recherche «Héritages et perspectives»**<br>**Lieu:** Centre de recherche des monuments et du tissu urbain de Téhéran<br>**Date:** janvier 2007<br>**Organisée par:** Organisation de l'héritage culturel du tourisme et de l'artisanat<br>**Graphiste:** Monâ Rahimzâdeh<br><br>Monâ Rahimzâdeh (1981)<br>Titulaire d'une licence à l'Université Azâd, elle fait partie de la jeune génération des graphistes iraniens. Elle réalise régulièrement des affiches pour les expositions de l'Organisation de l'héritage culturel, du tourisme et de l'artisanat. |
| **20** | **Second prix international des religions monothéistes**<br>**Concours international de l'illustration**<br>**Lieu:** Musée des Arts religieux Imam Ali de Téhéran<br>**Dates:** 24 décembre 2007-22 janvier 2008<br>**Organisé par:** Musée d'art religieux Imam Ali; département culturel de la mairie de Téhéran<br>**Illustrateur:** Aydin Aghdâshlou<br><br>Aydin Aghdâshlou (1940)<br>Peintre, historien de l'art et graphiste reconnu.<br>Auteur d'une dizaine de livres, il est également expert en vestiges archéologiques pré-islamiques. Ses peintures les plus célèbres s'inspirent de la miniature. |

**VII. Ornementation**

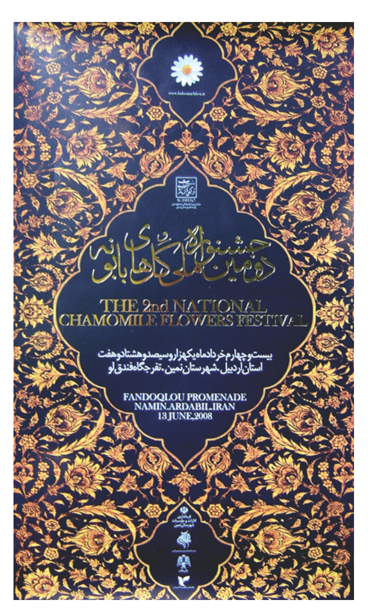
Répandue en Iran, la reprise des techniques d'ornementation des manuscrits est intéressante à maints égards. Elle révèle la valeur particulièrement «décorative» que garde le graphisme dans le pays. Elle est aussi une manière d'ancrer une pratique nouvelle dans la tradition, maintenant le fil d'une continuité et bénéficiant d'un surcroît de résonance artistique. Traduction moderne d'un art traditionnel, là est bien l'originalité du graphisme iranien, qui adopte les principes contemporains, tout en conservant les codes de sa culture.




21




22




23

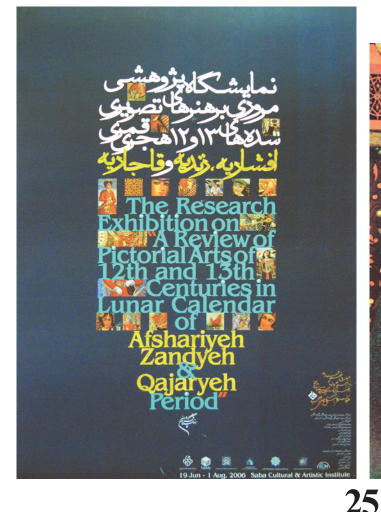
| | |
|---|---|
| **21** | **«Promesse à la lumière»**<br>2e exposition du Coran - Photographie, arts graphiques, peinture<br>**Lieu**: Musée des Arts religieux Imam Ali de Téhéran<br>**Date**: 4 février 2008<br>**Organisée par**: Groupe télévisuel Coran; Musée d'art contemporain de Téhéran; Organisation nationale étudiante des activités coraniques; Organisation des publicités islamiques; bureau des Arts plastiques; Institut de développement des Arts plastiques. |
| **22** | **Exposition et ateliers «Trésors oubliés de l'art iranien»**<br>**Arts traditionnels régionaux et artisanat**<br>**Lieu:** Centre culturel et Institut artistique Sabâ – Téhéran<br>**Dates:** 17 décembre 2007-6 janvier 2008<br>**Organisée par:** Organisation de l'héritage culturel, du tourisme et de l'artisanat des différentes régions d'Iran, avec la participation des grands musées d'Iran, centres culturels et collectionneurs privés<br>**Graphiste:** M. Mohammadi |
| **23** | **2e festival national des fleurs de camomille**<br>**Lieu**: Fandoqlou Promenade Namin à Ardebil (province d'Azerbaïdjan)<br>**Date**: 13 juin 2008<br>**Organisée par**: Organisation de l'héritage culturel, du tourisme et de l'artisanat de la région d'Ardebil – Département de Namin<br>**Graphiste**: New atelier |

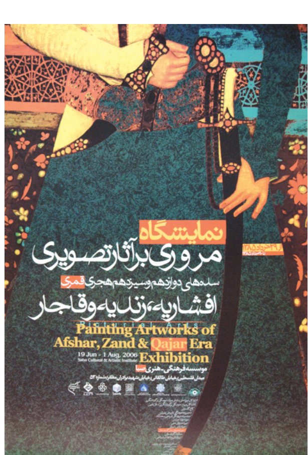
### VIII. Rétrospectives

Les rétrospectives d'artistes célèbres ont entraîné l'impression d'affiches représentant l'une de leurs œuvres-phares. La redécouverte de la peinture des dynasties Zand (XVIIIème siècle) et Qâdjâr (XIX et XXème siècle), la première Biennale de l'Imprimerie, ont également bénéficié d'affiches sur mesure. Le développement actuel du graphisme en Iran est partie prenante d'un élan artistique animant tous les domaines du champ artistique et concernant tous les niveaux de la société.




24




25

| | |
|---|---|
| **24** | **Exposition des peintres d'avant-garde du Kurdistan**<br>**Lieu:** Institut culturel et artistique Sabâ à Téhéran<br>**Dates:** 19 juin-1er aout 2006<br>**Organisée par:** Bureau culturel et de l'orientation islamique de la région du Kurdistan; Association des arts visuels de la région du Kurdistan; Région du Kurdistan; Institut culturel et artistique Sabâ et Académie des arts.<br>**Graphiste:** Mehdi Mahdiân |
| **25 & 25 bis** | **«Exposition recherche: nouveau regard sur les arts picturaux des XVIIe et XVIIIe siècles**<br>**(Périodes des dynasties afshare, zand et qâdjâre)**<br>**Lieu**: Institut culturel et artistique Sabâ à Téhéran<br>**Dates**: 19 juin-1er aout 2006<br>**Organisée par**: Académie des arts, Musée d'art contemporain de Téhéran; Université de Beheshti; Institution culturelle et artistique de Râhnamâ; Fondation Mostazafân, Organisation de l'héritage culturel, du tourisme et de l'artisanat; Comité national des musées d'Iran; Musée de Géorgie; collectionneurs privés.<br>**Graphiste**: Ghobâd Shivâ |




26

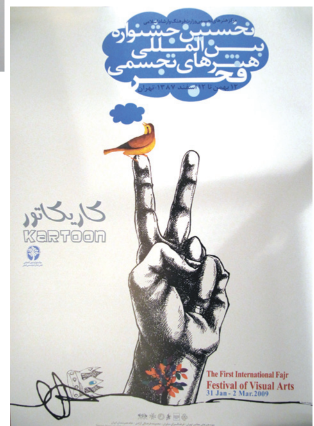
| | |
|---|---|
| | Ghobâd Shivâ (1941)<br>Diplômé en 1967 de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, il continue ses études à l'Université Pratt à New York. Il a été directeur artistique des éditions Soroush et a fondé l'institut privé Shivâ. Il a longtemps enseigné le graphisme à l'Université de Téhéran. Ses œuvres ont été présentées au Centre Pompidou à Paris en 1980 et au Musée des affiches aux Pays-Bas en 2005. Il est récompensé à la biennale de Brno (République Tchèque) en 1980. Ghobâd Shivâ est le deuxième graphiste iranien (après Mortezâ Momayez) à être devenu membre de l'I.G.A. (International Graphics Associate). |
| **26** | **Première biennale d'imprimerie d'art**<br>**Lieu**: Musée d'art contemporain de Téhéran<br>**Date**: 20 février 2007<br>**Organisée par**: Musée d'art contemporain de Téhéran<br>**Graphiste**: Haghighi<br><br>Ebrâhim Haghighi (1949)<br>Enseignant à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, de l'Université Fârâbi et de l'Université Azâd.<br>Membre de l'IGDS (Iranian Graphic Designers Society). Réalisateur. Illustrateur de livres pour enfants.<br>Récompensé en 1991 au Festival du poster filmographique de Chaumont (France) |

## IX. Festival Fadjr

Le Festival Fadjr («Aurore»), qui se tient annuellement au mois de bahman/février en commémoration de la Révolution islamique, est la plus grande manifestation culturelle organisée aujourd'hui en Iran, principalement à Téhéran. Depuis 1983, ce festival international récompense le cinéma, le théâtre et la musique. En 2009, un festival Fadjr des Arts Visuels a également été créé, incluant l'art de la caricature.
Ces affiches ont été commandées par différentes sections artistiques du festival, entre 2007 et 2010. Oiseaux et ailes sont des symboles spirituels évoquant l'âme, l'esprit, l'aspiration divine et qui renvoient également aujourd'hui au martyre. Ils apparaissent ici sous des formes de plus en plus stylisées. Le V de la victoire, ainsi que la couronne tombée à terre, font allusion au renversement du Shah en 1979. Les betteraves, cuites en brochette et vendues par des marchands ambulants, représentent un mets traditionnel prisé en Iran.



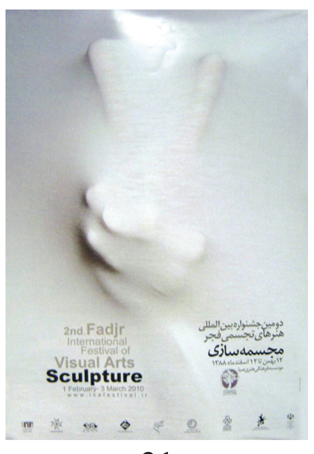
28



29




30




31




32

| | |
|---|---|
| 28 | **23e festival international Fadjr de musique**<br>**«Année de l'alliance nationale et islamique»**<br>**Lieux:** salles de concerts à Téhéran<br>**Dates:** 21-29 décembre 2007<br>**Organisé par:** Bureau de la musique du Ministère de la culture et de l'orientation islamique; Institut de développement des arts contemporains |
| 29 | **1e festival international Fadjr des Arts visuels - Caricatures**<br>**Lieux:** Musée d'art contemporain de Téhéran – Centre culturel Niâvarân – Complexe culturel Azâdi – Maison des artistes d'Iran.<br>**Dates:** 31 janvier - 2 mars 2009<br>**Organisé par:** Centre des arts visuels du ministère de la culture et de la guidance islamique<br>**Graphiste**: Mehdi Fadavi |
| 30 | **2e festival international Fadjr des Arts visuels – Caricatures**<br>**Lieu:** Centre culturel Niâvarân<br>**Dates:** 1er février – 3 mars 2010<br>**Organisé par:** Ministère de la culture et de la guidance islamique<br>**Graphiste**: Mohammad-Reza Doust Mohammadi |
| 31 | **2e festival international Fadjr des Arts visuels – Sculptures**<br>**Lieu:** Institut culturel et artistique Sabâ<br>**Dates:** 1er février – 3 mars 2010<br>**Organisé par:** Ministère de la culture et de la guidance islamique<br>**Graphiste**: Mohammad-Reza Doust Mohammadi |
| 32 | **2e festival international Fadjr des Arts visuels - Peintures**<br>**Lieu:** Institut culturel et artistique Sabâ<br>**Dates:** 1er février – 3 mars 2010<br>**Organisé par:** Ministère de la culture et de la guidance islamique<br>**Graphiste**: Ali Reza Dehghân |

# Chronologie du graphisme iranien

Minoo Khâni

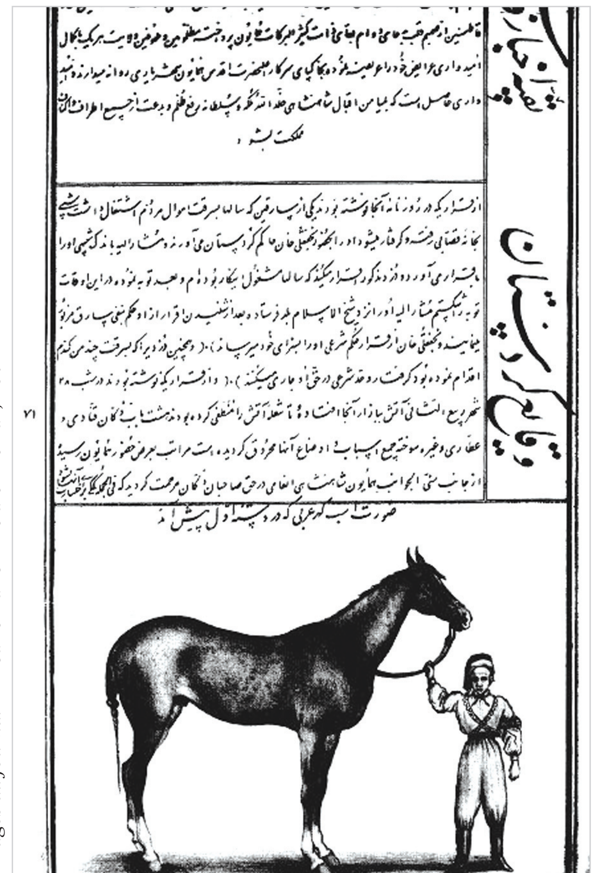
En 1812, sous Fath Ali Shâh Qâdjâr (1797-1834), la première imprimerie saturnine est créée à Tabriz. C'est là qu'est imprimé le premier livre persan: *Les mémoires de Fath Nameh*. Le premier texte en langue persane avait été publié à Istanbul en 1547.

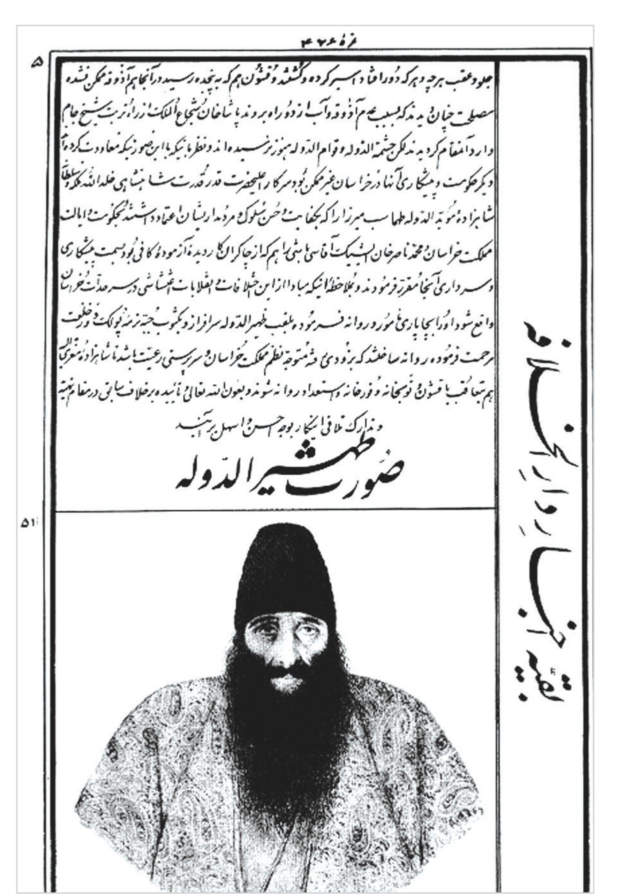
- En 1838, le premier livre illustré, *Leili et Majnoun*[1], est imprimé avec des lithographies à Tabriz.

- En 1841, la première revue persane est créée: le journal *Akhbâr-e Dâr-ol-khelâfeh Tehrân* (Les nouvelles du gouvernement de Téhéran). Elle change de nom pour sa deuxième édition et devient *Vaghâyeh Ettefâghieh* (Evénements). Ce journal, comprend les ordres du roi, les informations nationales et internationales. La première publicité dans ce journal a été commandée par un commerçant étranger: Monsieur Rogiari.

- En 1861, à l'occasion de la parution du numéro 471 de ce même journal, les premières illustrations sont publiées. Le texte calligraphique et les images sont faits par Mirzâ Sâleh Abol Hasan Khân Ghaffâri Sani-ol-Malek. Il est considéré comme le premier graphiste moderne d'Iran.

- En 1866, le premier timbre iranien est dessiné et publié à Paris: «Le lion dormant». Il est créé par le





صورت ظهیر الدوله

*Pages du journal* Akhbâr-e Dâr-ol-khelâfeh Tehrân, *1841*



L'un des plus anciens posters iraniens, image populaire religieuse imprimée en grand format sur poster, époque qâdjâre, The University Museum of Contemporary Art, University of Massachusetts

Français E. Rister, mais comme celui-ci n'avait pas de permis officiel pour le dessiner et le publier, le gouvernement iranien le lui a restitué. C'est un autre français, Albert Ber, qui, en 1869, dessine le premier timbre officiel qui sera finalement accepté par le gouvernement iranien.

- En 1887, Outomar Mergenthaler présente en Iran la première machine à écrire, la «Lino Type».

- En 1896 est créé le journal illustré - *Sherâfat*. De nombreux autres journaux ont été ensuite publiés à Téhéran et dans d'autres villes.

- En 1898, c'est le début de la gravure. Grâce à cette méthode, deux volumes du journal de voyage de Nâssereddin Shâh Qâdjâr à l'étranger furent publiés en 1900 et 1902 à Téhéran.

Premiers timbres iraniens créés par Albert Ber

- En 1901, le premier livre illustré pour les enfants, en persan, est publié à Istanbul.

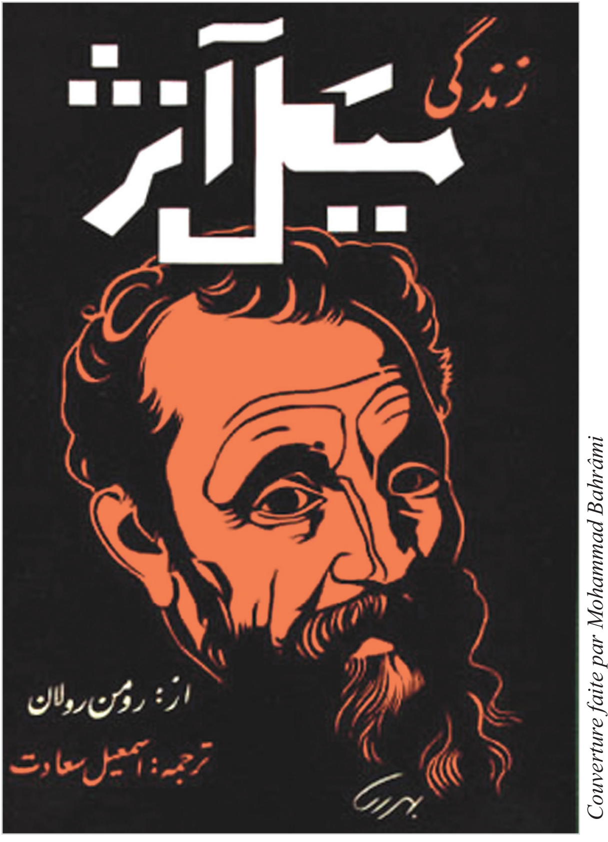
- En 1910, l'impression du journal *Nouvel Iran* représente une évolution, car la mise en page est en 5 colonnes. Elle remplace la mise en page basée sur l'écriture calligraphique.

- En 1927, la première affiche à encre noire sur papier jaune, rouge et bleu est publiée en 3 langues: persan, russe et français.

- Deux ans plus tard, en 1929, la première affiche cinématographique est dessinée par les frères Sorori. Ces immigrés russes dessinent et peignent des affiches sur papier ou sur toile, destinées à présenter l'unique film de la salle de projection. Ils gravent et reproduisent ces affiches en petit format.

- Cette même année, le premier emballage métallique est dessiné pour la protection des aliments: apparition des boîtes de thon.

- En 1930, les frères Sorouri créent le premier institut publicitaire.




Couverture faite par Mohammad Bahrâmi dans les années cinquante




*Œuvre de Sâdegh Barirâni*

- En 1937, création de l'institut publicitaire: *Kânoun-e Agahi Zibâ* (L'Institut de la Belle Affiche). Il est reconnu par la fédération publicitaire d'Angleterre et par la fédération internationale publicitaire des Etats-Unis, auxquelles il adhère.

- En 1941, la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran remplace l'Ecole de peinture du célèbre peintre de la cour, Kamâl-ol-Molk et l'Ecole d'architecture.

- En 1944, la plus ancienne affiche de théâtre est dessinée pour le spectacle: *La ruse des Femmes*.

- En 1946, par l'intermédiaire de l'agence d'informations américaines A.E.S., la première entreprise publicitaire internationale Fenzy est créée. Elle produit de la publicité pour la radio, la télévision, le cinéma et la presse et travaille avec 12 agences américaines, 2 agences japonaises et 3 agences allemandes.

- La même année, l'entreprise publicitaire Métro est créée. Elle prépare des films de 30 secondes à 1 minute et travaille avec l'entreprise Linta à Londres.

- En 1947, Mohammad Bahrâmi (graphiste et peintre, né en 1927) est à la tête du premier atelier professionnel de graphisme en Iran.

- En 1951, le premier livre est publié à Téhéran.

- En 1952, le premier titrage d'animation est réalisé, de la même manière que les titrages américains.

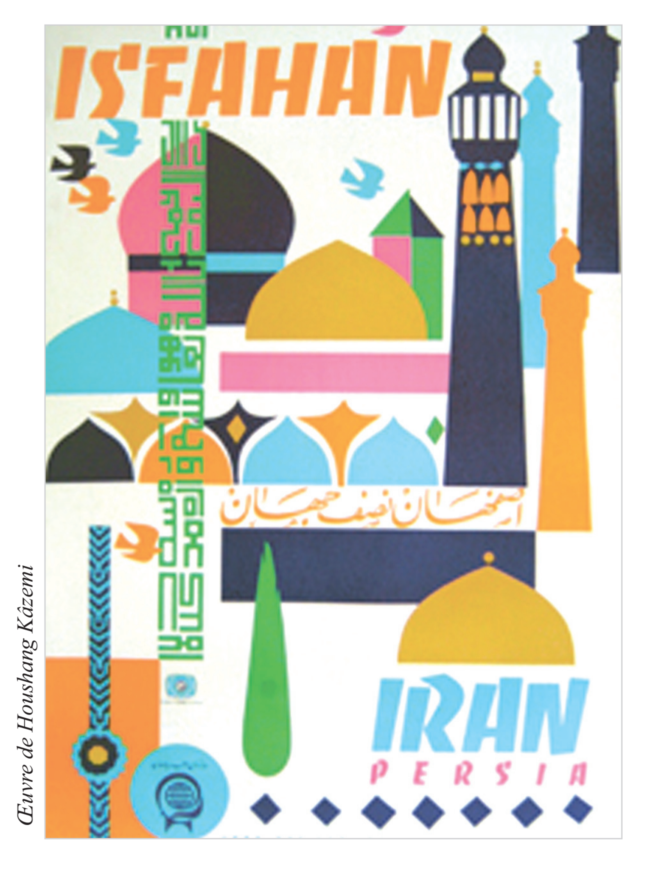
- En 1957, une section d'animation est créée au sein du ministère de la Culture et de l'Art. Un an plus tard, une section d'art graphique est également fondée. Elle est dirigée par Sâdegh Barirâni (né en 1924), un des plus célèbres graphistes iraniens.

- En 1961, le ministère de la Culture et de l'Art ouvre l'Université des Arts Décoratifs, sous la direction de Houshang Kâzemi (né en 1924). Diplômé en graphisme à l'Ecole des Arts Déco de Paris, il a enseigné le graphisme et d'autres arts décoratifs lors de cours consacrés au départ à la peinture. Kâzemi est le premier graphiste iranien diplômé de cet art.

- En 1967, Mortezâ Momayez (né en 1935), étudiant en peinture et graphisme, gagne le premier




*Affiche de la 9ème biennale de l'art graphique contemporain iranien*



Œuvre de Houshang Kâzemi



Œuvre de Houshang Kâzemi

prix de la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran et aussi le premier prix de l'Université de Paris Sud pour l'illustration du livre *Les contes du Coran*.

- En 1968, Ghobâd Chivâ (né en 1941), graphiste de la deuxième génération diplômé à l'Ecole Prat aux Etats-Unis, crée une section de graphisme à la télévision nationale d'Iran.

- En 1969, la revue Suisse *Noom* présente pour la première fois un graphiste iranien: Mortezâ Momayez. Après cela, le graphisme iranien est introduit dans d'autres pays. Par exemple, deux ans plus tard, deux œuvres de Momayez et une œuvre de Farshid Mesghâli (né en 1941) sont publiées dans l'annulaire *Modern publicity* publié au Royaume-Uni.

- En 1971 et 1972, des affiches de Barirani et Ardeshir Mohasses (né en 1939) sont publiées dans l'annulaire *Graphis* publié en Suisse.

- En 1973, les œuvres de Chivâ, Mesghâli, Momayez, Barirâni et Mohasses sont publiées dans le livre *How is how in graphic world*.

- La même année, Momayez crée au sein de la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran, une section spécifiquement consacrée au graphisme. La même année, il organise l'exposition *100 ans d'affiches dans le monde*, avec des affiches principalement américaines et européennes.

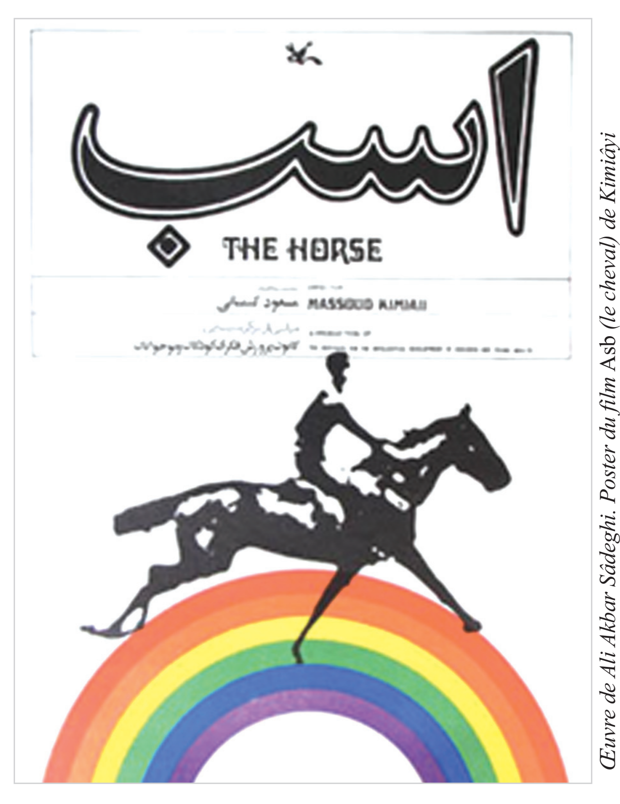
- En 1977, le Musée d'Art Contemporain de


*Œuvre de Farshid Mesghâli destinée à l'illustration du livre* Mâhi Siyâh-e koutchoulou *(Le petit poisson noir) de Samad Behrangui*

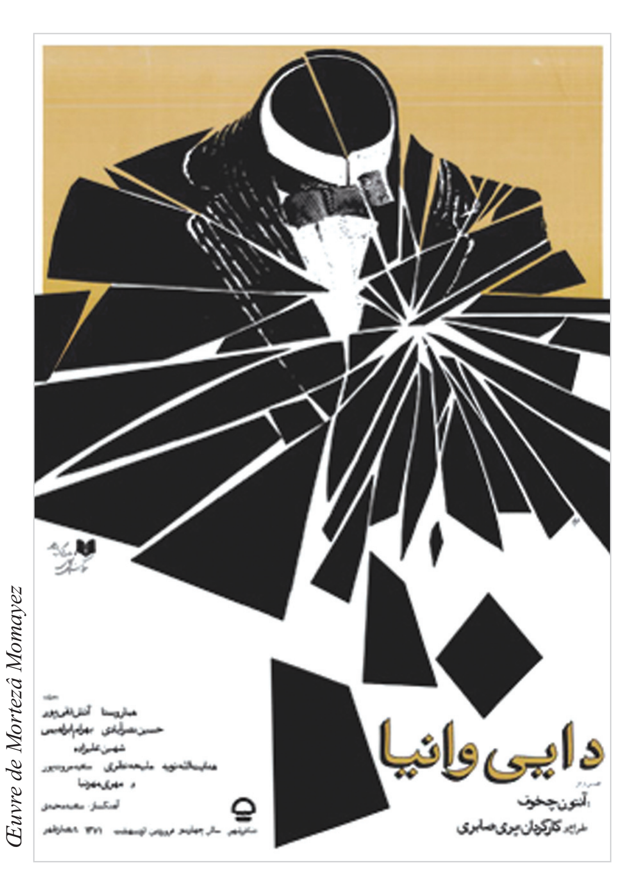
Téhéran est inauguré. Y sont exposées des œuvres graphiques, des peintures, des sculptures et des photographies.

- La même année, Momayez fonde un syndicat de graphistes, qui est dissout par le pouvoir quelques mois plus tard. Ce syndicat a toutefois eu le temps d'organiser une exposition marquante, intitulée *50 ans du graphisme en Iran*.
- En 1979, lors de la Révolution islamique, Esmâ'il Chichegarân dessine et publie, de son propre chef, les premières affiches politiques: *La liberté de l'écriture* et *Pour Aujourd'hui*, à la suite de l'attaque des militaires à l'Université de Téhéran.
- En 1980, la première exposition d'affiches politiques a lieu à l'Université de Téhéran.
- En 1988, la première Biennale du graphisme est organisée à Téhéran.
- En 1993, *Graphisme*, la première revue consacrée au graphisme en Iran, est créée. ■

1. *Leyli et Madjnoun*, écrit par Nezami, est une histoire d'amour proche de celle de Roméo et Juliette, qui a inspiré de nombreux écrivains et artistes iraniens.



*Œuvre de Ali Akbar Sâdeghi. Poster du film* Asb *(le cheval) de Kimiâyi*



*Œuvre de Mortezâ Momayez*



*Œuvre de Alirezâ Omoumi. Poster révolutionnaire*

# Mortezâ Momayez, le père du graphisme iranien

Présentation et traduction:
Hodâ Sadough

Illustrateur, peintre, professeur d'université, metteur en scène et auteurs de plusieurs ouvrages d'art, Mortezâ Momayez (1936-2005) a joué un rôle essentiel dans le développement de l'art graphique en Iran. Admis à la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran en 1956, il a commencé à travailler au studio de design graphique de Mohammad Bahrâmi pendent trois ans. En 1961, il fut employé à la société d'imprimerie et d'édition de Keyhân[1], où il fut invité par le célèbre poète Ahmad Shâmlou pour y travailler en tant qu'illustrateur.

Après avoir obtenu sa licence de la Faculté des Beaux-arts en 1965, Momayez abandonna la peinture et se concentra sur le design graphique, forme d'art qui attira beaucoup d'intérêt en Iran avec l'expansion de la lithographie et de la typographie moderne durant la deuxième moitié de la période qâdjâre. Momayez voyagea la même année en France pour poursuivre sa formation dans le domaine du design intérieur à l'École Supérieure des Arts Décoratifs. A son retour en 1968, il fonda le département de Design graphique à la Faculté des Beaux-arts à l'université de Téhéran. Lorsqu'il devint professeur au sein de ce département, Momayez ne manqua pas de créer des posters, couvertures de livres, logos et emblèmes à l'occasion de nombreux événements culturels. Durant cette période, Momayez coopéra également avec nombre de prestigieuses revues artistiques et littéraires telle que *Farhang o zendegi* (Culture et vie) publiée à Téhéran par le secrétariat du Haut conseil de culture et d'art.




*Couverture de l'ouvrage présentant les œuvres de Mortezâ Momayez*

*Illustrations: œuvres de Mortezâ Momayez*

Momayez se fit connaître à travers les dessins, typographies et posters de film, et plus particulièrement pour ses designs de logos. Selon lui, chaque œuvre constitue une tentative de raffinement, de simplification à l'extrême d'un concept sans qu'elle ne perde ses proportions et sa signification. En effet, la peinture de Momayez se caractérise par la simplification et la modification des formes en lignes expressives et textures rugueuses. Ses vingt-deux illustrations de récits coraniques sont considérées comme ses meilleures réalisations. Il a également consacré une série d'illustrations en noir et blanc aux histoires du *Shâhnâmeh* qui révèle les affinités de leur créateur avec le réalisme.

*Nous reproduisons ici les extraits d'une interview publiée dans le magazine* Soureh*, première série, numéro trois.*

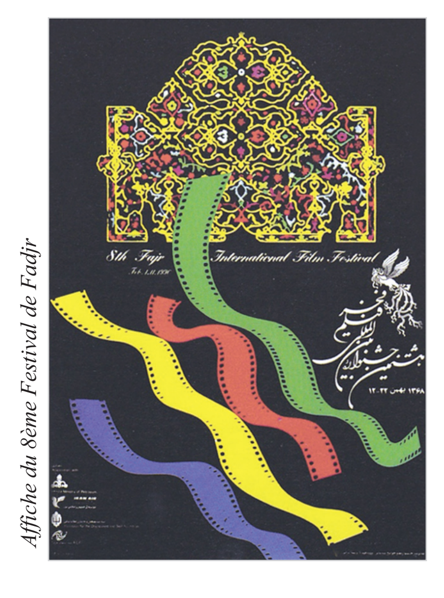
**Pour commencer, quel est votre avis sur le graphisme durant les premières années suivant la Révolution islamique?**

D'une manière générale, chaque système ou milieu culturel est chargé de fournir aux individus les moyens nécessaires pour qu'ils puissent poursuivre leurs intérêts. En Iran, les individus doivent eux-mêmes tenter de prendre l'initiative pour trouver les équipements dont ils ont besoin. De nombreux arts se sont développés après la Révolution, comme l'art de la photographie. Même à l'époque de la nationalisation du pétrole, l'ambiance artistique n'était pas à la hauteur de ce qu'elle est aujourd'hui. Je me souviens qu'à cette époque-là, notre société était dépourvue d'artistes et de photographes doués. Les pancartes et affiches politiques de cette époque étaient constituées uniquement des grands portraits des personnalités telles que le docteur Mossadegh et l'Ayatollah Kâshâni.

> Selon Mortezâ Momayez, chaque œuvre constitue une tentative de raffinement, de simplification à l'extrême d'un concept sans qu'elle ne perde pas ses proportions et sa signification.

Après le coup d'état du 19 août 1953, toutes les activités artistiques ont été interrompues. Je me souviens que l'année suivante c'est-à dire en 1954; une exposition de dessins a eu lieu au club Mehregân, situé rue Saadi, à côté de la rue Kangah. La loi martiale était proclamée. Lors de l'exposition, le général Voshmgir se présenta et alors qu'il contemplait les œuvres exposées, il fut attiré par les dessins modernes et expressionnistes de Javâd Hamidi. Il pensa alors que ses dessins devaient certainement avoir une signification politique. Il nous demanda alors si ce dessinateur n'était pas par hasard membre du parti Toudeh (parti communiste iranien de l'époque). Tout d'un coup, tous les visages ont blêmi. On lui répondit avec crainte qu'il ne s'intéressait guère à la politique et que ses tableaux étaient inspirés par une nouvelle tradition et genre artistique.

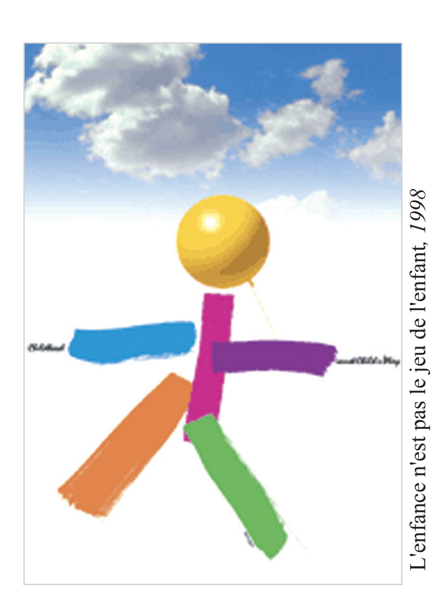
Après la Révolution islamique, plusieurs groupes d'artistes ont commencé à s'engager dans des domaines tels que le graphisme, la photographie, la calligraphie, et la musicologie. L'un




*Affiche du 8ème Festival de Fadjr*



Morceaux de musique *de Hessein Dehlavi*



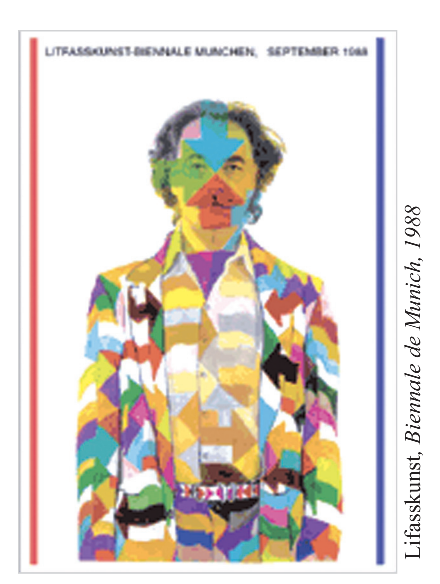
L'enfance n'est pas le jeu de l'enfant, *1998*



Cent fois salut aux cent Lautrec, *2000*



*Affiche de la deuxième exposition de dessin iranien contemporain, 1998*



Lifasskunst, *Biennale de Munich, 1988*

de ces groupes influents était rassemblé au sein l'Institut pour la Pensée et l'Art *(Hozeh-ye Andisheh va Honar)*, grâce auquel le graphisme s'est développé en Iran. Leurs activités ont eu une influence importante sur d'autres groupes en suscitant une certaine compétition et diverses activités entre les différents artistes. Nous avons aussi l'exemple du Musée des Arts Contemporains qui est le plus grand centre artistique de notre pays mais qui a été malheureusement abandonné et négligé depuis.

Après la Révolution islamique, un grand intérêt s'est développé pour l'art. Autrement dit, après la Révolution, les artistes ont fait preuve de plus d'érudition et d'assiduité. L'ambiance et l'esprit de la Révolution ont contribué à faire naître une nouvelle vision des choses, et des thèmes et conceptions inexplorées ont insufflé l'élan nécessaire pour que les acteurs du changement se mettent au travail.

**Après la Révolution islamique, les dessins traditionnels ont été très en vogue du fait de leur portée éthique et de leur contenu artistique traditionnel. Quel est votre avis sur ce sujet ?**

L'une des caractéristiques les plus remarquables des élèves de l'Institut concerne leur intérêt pour l'art traditionnel. Il faut dire que c'est un domaine compliqué. J'ai travaillé 18 ans

Après la Révolution islamique, plusieurs groupes d'artistes ont commencé à s'engager dans des domaines tels que le graphisme, la photographie, la calligraphie, et la musicologie. L'un de ces groupes influents était rassemblé au sein l'Institut pour la Pensée et l'Art (*Hozeh-ye Andisheh va Honar*), grâce auquel le graphisme s'est développé en Iran.

dans ce domaine et plus le temps passait, plus je constatais à quel point elle était sophistiquée. A cette époque, il n'y avait aucun spécialiste qui puisse nous enseigner les conceptions clés et les règles de bases. A plusieurs reprises, je me suis présenté chez mes anciens professeurs

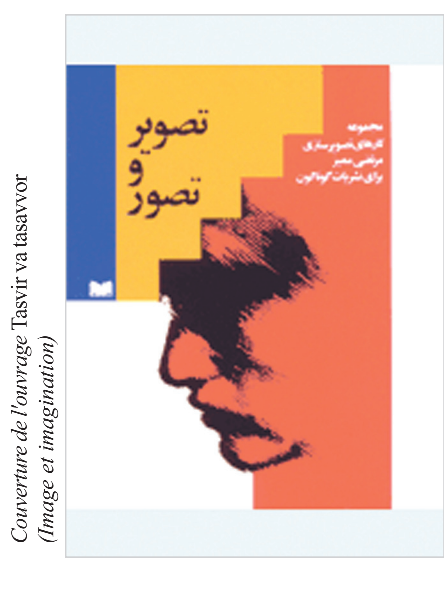
tels que Hâdi Agdasieh qui avait été lui même élève de Kamâl-ol-Molk. J'avais besoin de définitions claires et concrètes pour avoir une vision approfondie de l'art traditionnel. J'ai alors décidé de mener une étude comparative entre leurs travaux

Le graphisme existe partout mais n'en reflète pas moins le goût et des tendances nationales. Tous les pays musulmans s'inspirent des mêmes dessins, mais leurs manières d'expression et leur démarche varient d'un pays à l'autre. Les Arabes par exemple utilisent les même motifs que nous, mais d'une manière différente. Les couleurs et formes qu'emploient les habitants de la péninsule arabique sont distinctes de celles des pays du Maghreb.

pour mieux en discerner les dissemblances. L'une des questions qui me préoccupait alors était la différence entre le *tazhib* (l'enluminiure) et le tshyr ou celle entre les styles *eslimi et gol khatâyi* (types d'images et de formes traditionnelles stylisées).

Bien que ces expressions fussent largement employées, personne n'avait une idée claire de leurs définitions et ce qu'elles recouvraient réellement. D'autre part, on n'y trouvait aucune correspondance entre leurs sens sémantiques et leur mode d'emploi dans l'art. Finalement, après avoir codifié certains éléments, j'en ai conclu que le *tazhib* concernait l'art de l'illustration des manuscrits dont les formes figuratives sont abstraites, et qui crée une distance avec la nature. Il est employé pour des motifs décoratifs et s'adresse à l'imagination. Contrairement au *tazhib*, le *tshyr* est proche de la nature et vise à en faire une représentation réaliste.

Pareillement, l'art *eslimi* est une illustration abstraite et imaginaire, tandis que l'art du *khatâyi* s'inspire de la nature. Outre les différences techniques, une autre question qui me préoccupait était leur signification. A titre d'exemple, j'avais pensé que les illustrations *eslimi*, c'est-à-dire des tiges entortillées en pleine floraison, étaient un écho à la conception



*Couverture de l'ouvrage* Tasvir va tasavvor *(Image et imagination)*



*Couverture de la revue* Adineh, *No. 77, 1988*



*Couverture de l'ouvrage* Shabnâmeh *(Lettre de la nuit), recueil de poèmes de Mohammad Zohari*

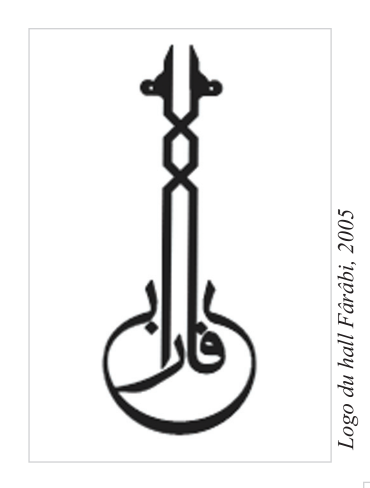
mystique familière de: «*La connaissance de soi est préalable à la connaissance de Dieu*».

**Si l'on suppose que le langage des images est universel, à quel point un graphiste est-il libre d'utiliser des éléments traditionnels?**

Tout d'abord il ne faut pas considérer les éléments traditionnels comme des éléments appartenant au passé. L'étymologie d'un grand nombre de mots que nous employons aujourd'hui remonte à mille ans. L'énonciation sous forme imagée est une langue internationale car elle n'est pas liée à un alphabet particulier, ni à une frontière ou à un territoire déterminé. Un visage est un visage en tout lieu, il en va de même pour les yeux ou pour les mains. En même temps, le graphisme existe partout mais n'en reflète pas moins le goût et des tendances nationales. Tous les pays musulmans s'inspirent des mêmes dessins, mais leurs manières d'expression et leur démarche varient d'un pays à l'autre. Les Arabes par exemple utilisent les même motifs que nous, mais d'une manière différente. Les couleurs et formes qu'emploient les habitants de la péninsule arabique sont distinctes de celles des pays du Maghreb. Cette différence est d'autant plus remarquable si l'on compare des pays tels que l'Inde, l'Indonésie, le Maroc et l'Espagne du point de vue des travaux artistiques réalisés à partir des matériaux identiques. En Occident, les travaux des Américains diffèrent de ceux des Européens.

**Quel est votre avis au sujet de l'enseignement du graphisme en Iran, et à quel point pensez-vous qu'il a réussi à atteindre ses objectifs?**

Je pense que le graphisme a été présenté et enseigné d'une manière satisfaisante dans les écoles d'art durant ces dernières années. En effet, c'est grâce aux efforts des établissements scolaires que nous sommes aujourd'hui témoins de la place prépondérante qu'occupe cet art notamment dans la communication. Le graphisme n'est pas seulement la création de posters, de logos, d'emblèmes et de couvertures de livres. Il existe partout et comme tous les arts, sa pratique ne se restreint guère au loisir; comme l'architecture, on pressent sa présence partout. Il reste cependant un long chemin à parcourir pour présenter et enseigner cette nouvelle dimension du graphisme en Iran. ■



*Logo du hall Fârâbi, 2005*



*Logo de la Maison des handicapés, 1996*

1. Keyhân (en persan: کیهان) est un des plus vieux journaux en Iran, publié par l'Institut Keyhân.

# Entretien avec Ghobâd Shivâ:
## Les valeurs artistiques du graphisme iranien

Entretien réalisé par
Minoo Khâni
en janvier 2007 à Téhéran

*Ghobâd Shivâ est né en 1941. Diplômé en 1967 de la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran, il continua ses études à l'Université Pratt à New York. Il fut directeur artistique des éditions Soroush et fonda l'institut privé Shivâ. Il a longtemps enseigné le graphisme à l'Université de Téhéran. Ses œuvres furent présentées au Centre Pompidou à Paris en 1980 et au Musée des affiches aux Pays-Bas en 2005. Il fut récompensé à la biennale de Brno (République Tchèque) en 1980. Ghobâd Shivâ est le deuxième graphiste iranien (après Mortezâ Momayez) à être devenu membre de l'I.G.A. (International Graphics Associate).*

**Comment définissez-vous le graphisme?**

Je pense que le graphisme est une technique qui n'a pas de valeur artistique en tant que telle mais qui peut produire des œuvres artistiques. Ce que j'ai toujours cherché, ce sont les valeurs artistiques que le graphisme peut susciter. Pour moi, il est important aussi que les marques de la culture iranienne soient reflétées dans l'œuvre.

Pour atteindre cet objectif, j'ai beaucoup travaillé et j'espère avoir réussi à créer des œuvres proprement iraniennes. Partout dans le monde, les pays possédant l'art graphique sont célèbres pour leur style imprégné de l'identité nationale, par exemple le graphisme polonais, japonais ou français. Je pense que mes efforts pour la présentation du graphisme iranien ont presque atteint un résultat, car l'association I.G.A. (International Graphics Associate) qui a été créée en 1951 à Paris et qui se situe actuellement en Suisse, choisit chaque année 12 personnes parmi environ 300 membres internationaux. Elle publie ensuite un recueil indépendant avec leurs œuvres. Cette année, je faisais partie de cette sélection et mes œuvres ont été publiées à un niveau international pour leurs qualités stylistiques.

**Qu'est-ce que vous entendez exactement par l'expression de "graphisme iranien"?**

Le graphisme est un métier qui répond aux besoins des gens. Quelqu'un veut un logo pour son produit ou un design pour une boîte de chemise. Un metteur en scène a besoin d'une affiche pour son spectacle. C'est partout pareil. Le graphisme a une dimension médiatique, c'est un moyen de communication. Une affiche de théâtre présente par exemple au public la date, le lieu et les informations liées à la représentation. Dès la fin du spectacle, la fonction informatrice première de l'affiche est périmée. Cependant, il y a des affiches, comme celle promouvant le spectacle "Ambassade", dessinée par Henri Toulouse Lautrec, qui peuvent rester sur les murs même après la fin du spectacle. Ce ne sont plus de simples affiches publicitaires mais elles se transforment en œuvres d'art, que l'on expose dans les musées ou même chez soi si l'on est amateur. Moi-même je l'ai mise dans mon bureau. En d'autres termes, cette affiche a pris de l'importance et une valeur artistique car son auteur est reconnu et parce que son travail présente des qualités autres que simplement nous donner des informations sur un spectacle.

Au XXe siècle, les différentes façons d'informer se sont multipliées jusqu'à un point de saturation. Jusqu'au siècle dernier, les musées et les expositions orientaient les besoins graphiques de la société, mais aujourd'hui, le goût visuel des gens est de plus en plus difficile à satisfaire. En permanence, ceux-ci sont bombardés d'informations par le biais de l'imprimerie, de films, d'internet et de la télévision. Ces medias permettent de construire et de déconstruire la société. C'est pourquoi les graphistes tendent à faire attention à ce qu'ils produisent et essaient de créer une œuvre permanente.

Il faut insister sur les différentes dimensions du graphisme: les gens l'utilisent, mais ce n'est pas par choix comme pour leurs vêtements ou pour les magazines qu'ils lisent. Tout cela englobe leur environnement visuel. Quel pourcentage de personnes va aux musées ou aux galeries pour admirer des œuvres graphiques? Seulement 2%, mais 100% d'entre elles sont influencées par un graphisme qui a même pénétré leur chambre à coucher. C'est pourquoi certains graphistes donnent plus d'importance à l'aspect artistique du graphisme qu'à son aspect informatif.

Moi-même j'ai essayé de créer selon les valeurs artistiques héritées de l'histoire et de la riche civilisation iraniennes. Nous devons être nous-mêmes.

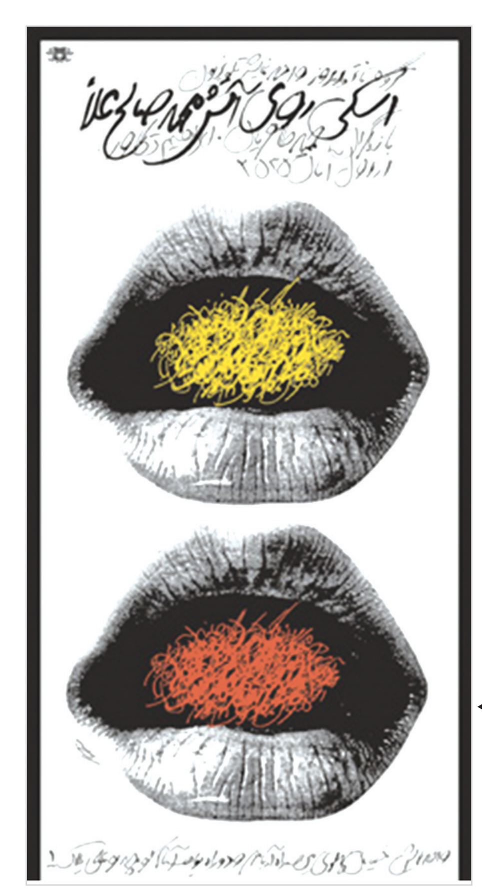
**Donc vous croyez que notre identité historique et nationale doit à la fois imprégner les œuvres et tenir compte du langage visuel actuel?**

Oui, car on voit que les graphismes polonais, japonais, allemand et même indien sont célèbres dans le monde, mais personne ne parle du graphisme iranien.

**Voulez-vous dire que ce graphisme n'existe pas encore?**




*Ghobâd Shivâ, 2007*
*Affiche de la 9ème réunion annuelle archéologique de l'Iran*



*Ghobâd Shivâ, 1976*
*Affiche d'une représentation théâtrale intitulée* Eski rou-ye âtish-e Mohammad Sâleh 'Alâ *(Skier sur le feu de Mohammad Sâleh 'Alâ)*




*Ghobâd Shivâ, 2008*
*Affiche du 15ème festival internatinal de la presse*

Si, mais il n'a pas encore trouvé sa vraie place dans le monde.

**Pourquoi?**

Si on considère que le graphisme est un art d'information, alors les bas-reliefs de Persépolis en font partie. Les bas-reliefs de Persépolis racontent une aventure et ont un rôle informatif. En d'autres termes, à cette époque-là, le mot "graphisme" n'existait pas, mais ces réalisations historiques s'apparentent au "graphisme" tel qu'il est défini actuellement.

Le potier qui a fabriqué, à l'époque préhistorique, une céramique et l'a peinte, était en train de créer une œuvre graphique. Même les chefs-d'œuvre de miniature iranienne étaient conçus pour raconter un récit.

**Selon vous, une œuvre graphique est composée d'un récit?**

Nos miniatures sont différentes des œuvres de Picasso. Notre miniature était plutôt au service des récits, comme ceux de Mowlana ou du *Shâhnâmeh*. Le site du Gandjnâmeh à Hamedân est situé en montagne. Sur six colonnes, des écritures cunéiformes ont été gravées. Placé à cet endroit, on peut voir le site partout depuis la ville. Il est juste que le Gandjnâmeh soit considéré comme un monument historique, mais c'est aussi une sorte d'affiche qui informait les gens, un peu comme le graphisme fonctionne aujourd'hui. A cette époque-là cependant, le graphisme n'était pas considéré comme une activité de communication, tel qu'il est pratiqué dans les sociétés actuelles.

**Si on veut évaluer le mot "graphisme" à partir du moment où il est entré dans notre dictionnaire, quels sont, à votre avis, ses qualités et ses défauts?**

Malheureusement, l'occidentalisation a eu une mauvaise influence sur le graphisme iranien. La technologie graphique, comme les appareils d'imprimerie ou de lithographie, est venue d'Occident et avec elle, la façon de penser occidentale est aussi entrée dans le pays. Nos graphistes doivent faire attention car leurs points de vue ont de l'influence sur le goût des gens.

Je me suis toujours demandé pourquoi notre graphisme n'était pas proche de l'identité iranienne. Selon moi, la relation

> Il y a des affiches, comme celle promouvant le spectacle "Ambassade", dessinée par Henri Toulouse Lautrec, qui peuvent rester sur les murs même après la fin du spectacle. Ce ne sont plus de simples affiches publicitaires mais elles se transforment en œuvres d'art, que l'on expose dans les musées ou même chez soi si l'on est amateur.

effrénée avec l'Occident, depuis l'époque qâdjâre, a eu de l'influence sur notre graphisme tandis que pour les Japonais par exemple, ce n'est pas pareil. Bien qu'ils copient le graphisme occidental, ils l'ont orienté et s'en sont servis au gré de leur civilisation. Nous nous sommes trompés en intégrant l'esthétique occidentale avec la technologie alors que les occidentaux nous enviaient notre civilisation et notre culture. J'ai des lettres de graphistes étrangers, dans lesquelles ce sentiment d'envie est évident. Ils me disent que je suis chanceux de pouvoir travailler dans un pays avec une telle histoire. Un autre problème réside dans le fait que quand cet art-technique est devenu académique, c'est le graphisme polonais ou allemand qui a été le plus enseigné dans les universités. Les jeunes graphistes ont surtout appris cela. Les responsables des affaires culturelles de notre pays ne font pas attention à ce problème.

**Est-ce que les biennales du graphisme ont aidé à résoudre ce problème?**

Toutes les Biennales du graphisme, de la plus ancienne qui est celle de Brno en République Tchèque, puis celle de Varsovie, etc. exposent surtout des affiches. Parmi les produits graphiques, les affiches donnent plus d'espace aux graphistes pour montrer leur art alors que dans une brochure ou un logo, le terrain est limité.

Le point positif des biennales iraniennes est que les graphistes qui travaillent dans les différentes régions du pays avec leurs propres standards ont, durant l'année, une stimulation pour créer une œuvre, et peut-être gagner un prix.

**Dans quelle mesure les biennales ont pu faire connaître la nouvelle génération de graphistes?**

Elles ont une influence considérable. En Iran, deux éléments peuvent expliquer le développement du graphisme. D'abord, les événements liés à la Révolution islamique de 1979, pendant laquelle les graffitis et les affiches étaient au centre de l'action des révolutionnaires. Vous savez, quand nous sommes allés, avant la Révolution, au Ministère de la Culture et de l'Art pour inscrire la première

> Si on considère que le graphisme est un art d'information, alors les bas-reliefs de Persépolis en font partie. Les bas-reliefs de Persépolis racontent une aventure et ont un rôle informatif. En d'autres termes, à cette époque-là, le mot "graphisme" n'existait pas, mais ces réalisations historiques s'apparentent au "graphisme" tel qu'il est défini actuellement.




◄ *Ghobâd Shivâ, 1984*
*Affiche de la représentation théâtrale* Kalâgh-e sefid *(Le corbeau blanc)*

association des graphistes, les employés de ce ministère ne savaient pas du tout ce qu'était le graphisme et ils pensaient que cela avait un rapport avec le trafic!

> En Iran, deux éléments peuvent expliquer le développement du graphisme. D'abord, les événements liés à la Révolution islamique de 1979, pendant laquelle les graffitis et les affiches étaient au centre de l'action des révolutionnaires. Ensuite, les Biennales du graphisme, à partir de 1988, ont aussi permis à la société iranienne d'accepter cette profession.

(car les deux mots ont les mêmes sonorités et le même rythme en persan). C'est seulement après la Révolution que les gens ont connu cette profession.

Ensuite, les Biennales du graphisme, à partir de 1988, ont aussi permis à la société iranienne d'accepter cette profession. Après tout ça, nous, les graphistes, avons fondé l'Association des Designers-Graphistes, dont Momayez, Farhâdi, moi-même et certains autres étions les premiers membres. Après quelques biennales organisées par le Centre des Arts Plastiques du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique, cette association s'est fortifiée. Au moment de la présidence de Khâtami, ce syndicat a organisé, à l'aide des supports financiers du Centre des Arts Plastiques du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique, trois biennales. Pour la biennale de 2008, nous avons décidé, avec l'accord du Centre, de les transformer en biennales internationales.

**Quelles ont été la meilleure et la pire des biennales d'après vous?**




▲
*Ghobâd Shivâ, 2007*
*Affiche de la commémoration du poète épique Ferdowsi*




▲
*Ghobâd Shivâ, 2001*
*Affiche de la 7ème Biennale du Graphisme iranien*

La 7ème était la meilleure car les graphistes ont compris quelles œuvres il fallait présenter. Peut-être que la 8ème biennale, avec son caractère international, a connu quelques difficultés. La pire à mon avis fut la première biennale car les graphistes ne savaient pas quoi présenter et les buts de cette biennale n'étaient pas précis. Je crois qu'à ce moment-là, on voulait surtout réunir les graphistes plutôt que de faire attention à la qualité de leurs œuvres artistiques.

**Vous avez participé à l'organisation des biennales. Quels furent les buts initiaux des biennales et à votre avis dans quelles mesures furent-ils réalisés?**

Pour la première biennale, Momayez pensait qu'il ne fallait pas donner beaucoup d'importance à la qualité des œuvres. Selon lui, une biennale était plutôt une occasion donnée aux graphistes de mieux connaître ce genre. Il aurait peut-être mieux valu dans ce cas l'appeler dès le début "Exposition collective" plutôt que "biennale".

**Quels sont les autres standards des biennales mondiales?**

Une biennale doit favoriser l'expression artistique et promouvoir l'innovation tout en respectant notre identité iranienne. Un comédien peut jouer un soir le rôle d'Hamlet et le lendemain un rôle traditionnel comme le *siâh bâzi* et ainsi de suite, mais ce n'est pas le cas d'un graphiste. Un graphiste digne de ce nom a non seulement pour mission d'informer les gens, mais aussi de faire vivre nos valeurs artistiques. Si nous voulons bénéficier de la profondeur de notre histoire, nous pourrons voir que nos sources graphiques sont plus riches et plus vastes que celles du pétrole.

L'affiche de la "Fête de l'Art à Shirâz", dessinée en 1967 est la première affiche




◄ *Ghobâd Shivâ, 1992*
*Affiche de l'exposition du Coran à Téhéran*

où le message et l'image ont été réunis. Elle est détenue actuellement par le Musée d'Art Contemporain de Téhéran et par le Centre Georges Pompidou à Paris. Pourquoi? Parce qu'elle est inspirée de nos racines.

**D'après vous, l'organisateur des biennales doit être le Gouvernement ou les syndicats et les associations?**

Puisqu'une biennale a trait à la civilisation visuelle d'une société, le gouvernement ne doit pas être absent, car cela répond à un mouvement national.

Un graphiste digne de ce nom a non seulement pour mission d'informer les gens, mais aussi de faire vivre nos valeurs artistiques. Si nous voulons bénéficier de la profondeur de notre histoire, nous pourrons voir que nos sources graphiques sont plus riches et plus vastes que celles du pétrole.




*Ghobâd Shivâ, 2001*
*Poster de l'exposition du peintre Massoud Arabshâhi au Musée d'art Contemporain de Téhéran*

Toutes les biennales dans le monde entier sont organisées sous le patronage du "Ministère de la Culture" de leur pays.


On doit essayer de créer un graphisme oriental et même iranien. Nous devons parler au monde avec notre propre langage. Un graphiste iranien doit parler au monde en utilisant l'esthétique de son pays, pas l'esthétique polonaise!


C'est ce ministère qui structure, programme, prépare et précise les objectifs des biennales. Mais en Iran, à cause de l'ignorance ou de l'incompétence des responsables, il n'y a pas assez de diplomatie.

**Que faut-il alors faire dans ce cas?**

Il faut que le gouvernement prépare un terrain convenable pour l'artiste ou pour le syndicat, qu'il leur donne la possibilité d'organiser les biennales.

**Comment améliorer l'organisation des biennales de Téhéran?**

D'abord il faudrait qu'on adopte un regard national dans le choix des œuvres. Cet aspect n'est pas important en peinture car un peintre n'a pas autant de responsabilités qu'un graphiste. Une peinture, au maximum, est exposée dans une galerie tandis que les gens utilisent les produits graphiques au quotidien. Il faut donc qu'un contrôle culturel existe afin qu'une œuvre moderne occidentale ne soit pas exposée sur les murs du Musée d'Art Contemporain de Téhéran. On doit essayer de créer un graphisme oriental et même iranien. Nous devons parler au monde avec notre propre langage. Un graphiste iranien doit parler au monde en utilisant l'esthétique de son pays, pas l'esthétique polonaise!

**Selon vous, toute la force culturelle, artistique, scientifique et nationale du graphisme iranien était-elle présente dans les biennales qui ont eu lieu jusqu'à présent?**

Non, surtout parce que beaucoup de décisions prises ont limité le développement du graphisme. On peut citer par exemple le fait que les affiches publicitaires promouvant des produits étrangers soient omises lors du choix des œuvres à exposer dans les biennales ou le fait qu'il est rappelé aux concurrents des biennales de ne pas envoyer des œuvres issues du graphisme publicitaire ou commercial, alors que cela représente une partie importante des activités d'un graphiste. Mis à part ce problème, je ne crois pas qu'il y ait d'autres difficultés ou d'autres limites. ■

# Entretien avec Alain Le Quernec, graphiste français

Entretien réalisé par
Minoo Khâni
en mai 2007

*Alain Le Quernec est né en 1944 en Bretagne. En 1962, après des études supérieures à Paris, il devient professeur de graphisme. En 1971 et 1972, il effectue une formation complémentaire en Pologne. Il est l'organisateur d'une série d'expositions sur le graphisme iranien en Europe: en 2002 à Echirolles (France), lors du Mois du Graphisme, l'exposition* Un cri persan *a lieu pour la première fois. On retrouve cette exposition notamment en 2003 à Chaumont et en 2008 à Genève, à l'occasion de la 22ème édition du Salon International du Livre, de la Presse et des Medias, grâce à la participation de l'association iranienne «5ème couleur». Fondée en 2001 à Téhéran, cette association réunit quatre graphistes iraniens reconnus: Majid Abbâsi, Sâ'ed Meshki, Alirezâ Mostafâzâdeh et Bijan Sayfouri.*

**Comment avez- vous fait la connaissance du graphisme iranien?**

En 2002, Mortezâ Momayez m'a invité en Iran pour assister à la Biennale du graphisme iranien, c'est ainsi que je l'ai découvert.

**Combien de fois avez-vous exposé vos œuvres en Iran? Quel accueil le public et les critiques iraniens vous ont-ils réservé?**

J'ai exposé deux fois et je n'ai aucune idée de ce que pense le public. Je crois que les professionnels et les étudiants respectent mon travail.

**Pouvez-vous m'expliquer l'exposition réalisée communément avec des graphistes iraniens et français en Iran et en France?**

J'ai exposé à 3 reprises le graphisme iranien. La première exposition du graphisme iranien en Europe a eu lieu à Echirolles, puis à Chaumont et enfin en Belgique. Ce fut à chaque fois un énorme succès.

**Que pensez-vous du graphisme iranien et pourquoi?**

Le graphisme iranien a cela d'exceptionnel dans




*Affiche de l'exposition* Un cri persan *en 2003 à Chaumont (France)*


*Bijan Sayfouri / 2e exposition de typographie iranienne / 2006*

le fait qu'il allie modernisme et culture traditionnelle et développe une identité propre à l'époque de la mondialisation. Les étudiants cultivent l'utopie que le graphisme est un art. Tant qu'ils croiront à cela, le graphisme iranien sera très fort.

Le graphisme iranien a cela d'exceptionnel dans le fait qu'il allie modernisme et culture traditionnelle et développe une identité propre à l'époque de la mondialisation.

Sa force est due aussi à un de leurs prédécesseurs, Mortezâ Momayez qui, le premier, a créé ce souffle et ensuite à des jeunes artistes de grand talents comme Rezâ Abedini ou Majid Abbâsi (pour ne citer que ceux-là, mais il y en a d'autres) qui sont aussi d'excellents professeurs et qui entretiennent ce feu parmi les étudiants.

**Quels sont ses points positifs?**

La qualité du graphisme iranien est mille fois supérieure à ce qui se fait dans cette région du monde.

**Quels rapports peut-on établir entre le graphisme français et le graphisme iranien et entre les artistes des deux pays?**

Aucun rapport, ce sont deux mondes particuliers et différents. Vouloir les comparer serait totalement artificiel et sans intérêt. Le graphisme français est intéressant et le graphisme iranien aussi, mais ce serait stupide et opportuniste de vouloir établir une comparaison puisque tout les sépare.

**A votre avis, parmi les autres formes d'art, quelle place occupe le graphisme en France? Pourquoi?**

Une toute petite part, mais elle devient un peu plus importante. En France, le graphisme reste toutefois un art mineur.

**Quels sont les problèmes essentiels du graphisme français?**

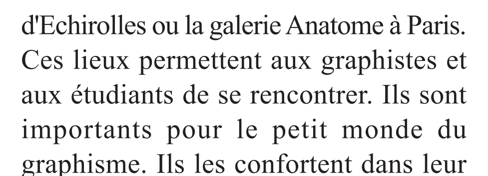
Je suppose qu'il s'agit pour les graphistes de ne pas devenir les esclaves des agences de communication et de publicité. Garder son indépendance n'est pas facile.

**Quelles sont les influences des logiciels graphiques?**

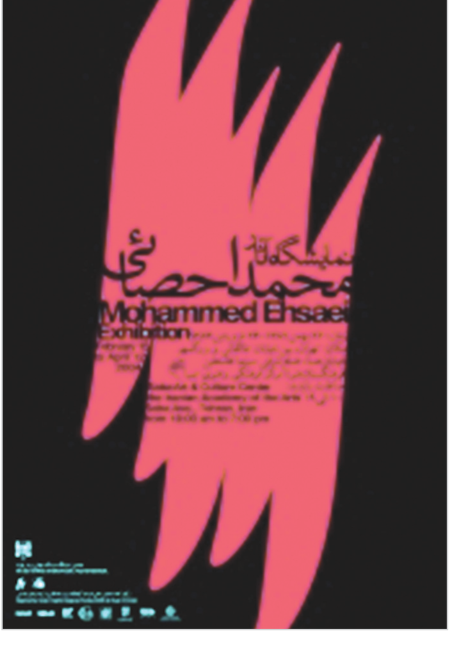
Il est impossible de survivre sans eux, donc il faut les employer, mais le logiciel qui transformera les imbéciles en génies n'a pas encore été inventé.

**Pouvez-vous m'expliquer quelle est l'influence du festival international de l'affiche et des arts graphiques à Chaumont sur le graphisme?**

Le festival de Chaumont n'est pas le seul, il y a aussi le mois du graphisme



d'Echirolles ou la galerie Anatome à Paris. Ces lieux permettent aux graphistes et aux étudiants de se rencontrer. Ils sont importants pour le petit monde du graphisme. Ils les confortent dans leur désir de faire quelque chose de leur vie. Ils montrent des expériences venues d'ailleurs, et les recherches contemporaines, ils entretiennent l'espoir. ■




Alirezâ Mostafâzâdeh / Exposition des œuvres de Mohammad Ehsâei / 2003

FIRST ASIAN GRAPHIC DESIGN BIENNALE, TEHRAN

Mortezâ Momayez / Première exposition de l'art graphique asiatique -Téhéran / 1978



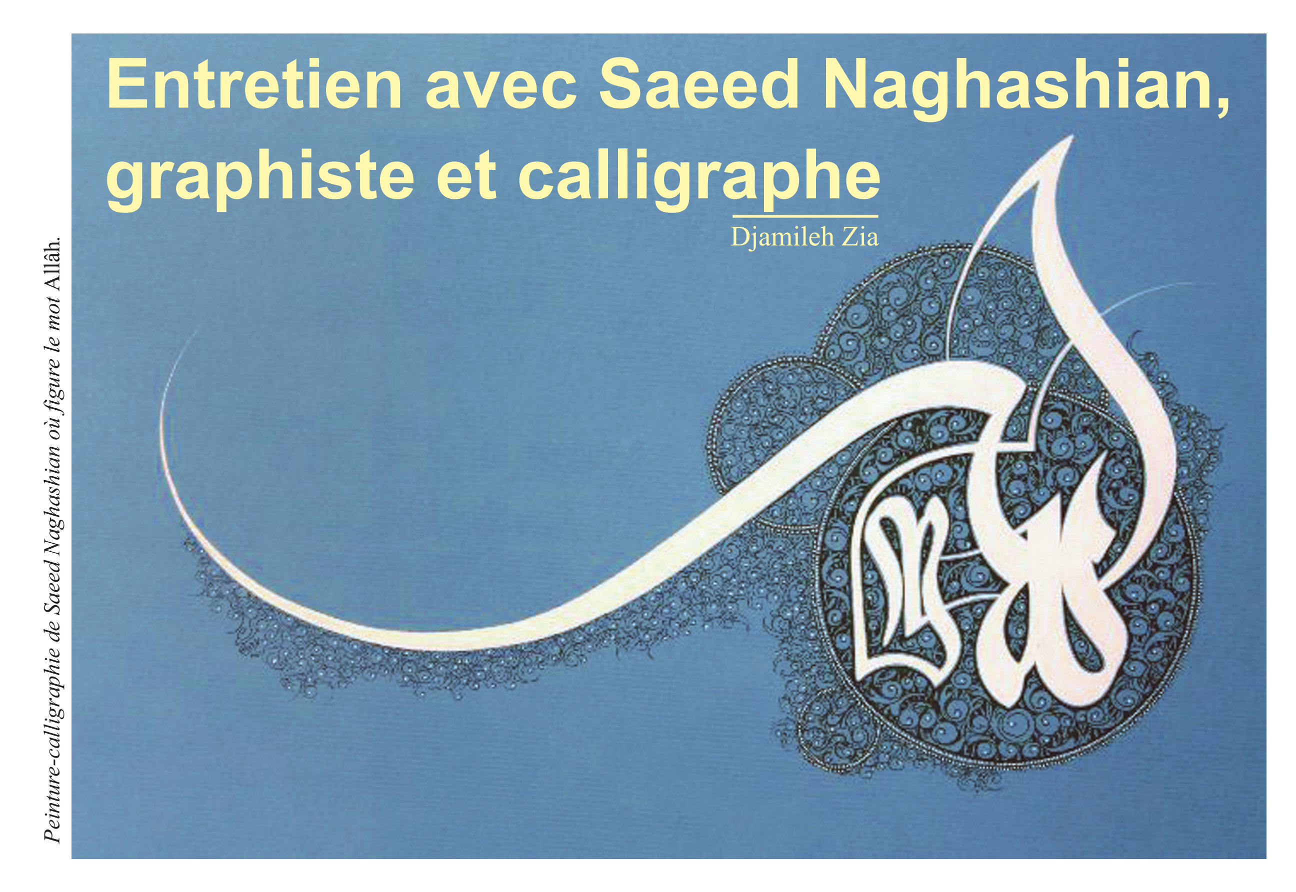

Sâ'ed Meshki / Soixante-dixième anniversaire de Mortezâ Momayez / 2006




Majid Abbâsi / Exposition photographique de Sâdegh Hedâyat / 2001

# Entretien avec Saeed Naghashian, graphiste et calligraphe

Djamileh Zia



*Peinture-calligraphie de Saeed Naghashian où figure le mot* Allâh.

**Saeed Naghashian, né en 1977 à Téhéran, a suivi à la fois un enseignement traditionnel auprès des maîtres calligraphes et des études universitaires en graphisme. Il enseigne actuellement l'art graphique dans différentes universités en Iran, et s'intéresse surtout à la typographie. Je l'ai rencontré lors d'une exposition de ses tableaux de «peinture-calligraphie»[1] qui a eu lieu à Téhéran du 24 au 27 décembre 2010. Saeed Naghashian utilise dans ses créations des éléments graphiques inspirés de l'art et de la calligraphie iraniens.**

**Djamileh Zia: M. Naghashian, merci de présenter à nos lecteurs votre parcours professionnel et artistique.**

Saeed Naghashian: J'ai commencé à apprendre la calligraphie en 1990 à l'Association des calligraphes d'Iran. Je suis entré à l'Université Soureh en 1996 et j'y ai étudié le graphisme. L'un de mes professeurs était Monsieur Ajami, qui a inventé le style calligraphique *mo'allâ* comme vous le savez. Mon intérêt pour la calligraphie a augmenté avec les cours que j'ai eus avec lui. J'ai commencé à apprendre le style *mo'allâ* auprès de M. Ajami en 1998, puis ai exposé mon travail dans de nombreuses expositions, individuelles ou collectives, depuis 1998. L'exposition actuelle est ma dixième exposition individuelle.

**D.Z.: Vous enseignez également le graphisme n'est-ce pas?**

S.N.: Oui. J'enseigne le graphisme et l'utilisation de la calligraphie dans les arts traditionnels iraniens et en graphisme, dans différentes universités. Dans l'ensemble, mes centres d'intérêt sont la calligraphie

persane et le graphisme, surtout la typographie.

**D.Z.: Merci de nous expliquer ce qu'est la typographie.**

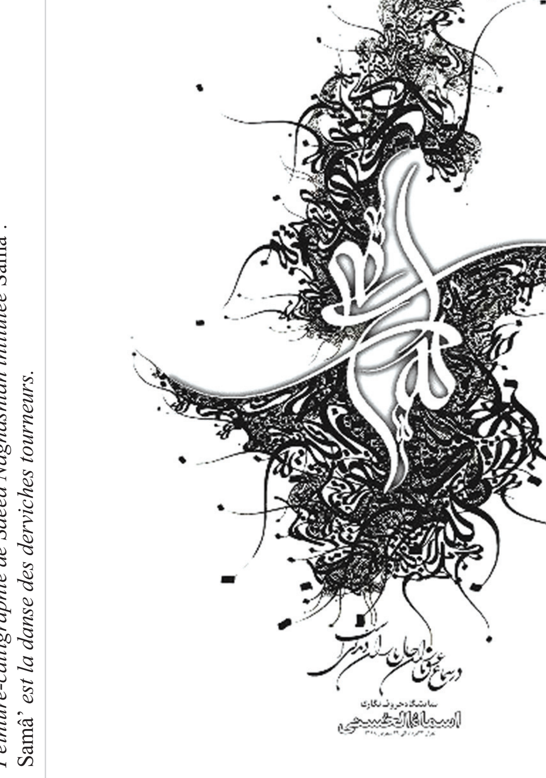
S.N.: Le graphisme est comme vous le savez un art appliqué. C'est un langage visuel, utilisé pour transmettre un message avec des éléments divers tels que des couleurs, des images, et l'écriture. La typographie est l'art de l'utilisation de l'écriture dans la conception graphique. Les lettres de l'alphabet utilisées sur une affiche deviennent une partie de l'image que le graphiste crée. Les graphistes iraniens utilisent souvent la calligraphie iranienne dans leurs créations. La calligraphie devient alors un art appliqué, qui sort du cadre traditionnel de la calligraphie, et se place dans le cadre de ce que l'on appelle la typographie. La calligraphie iranienne et islamique a de grandes potentialités pour être utilisée en typographie; nous avons en effet plusieurs styles de calligraphie (*nast'aligh*, *shekasteh*, etc.) qui peuvent être utilisés dans les conceptions graphiques. J'ai personnellement beaucoup tenté de travailler dans ce domaine, d'autant plus que je m'exerce depuis plusieurs années sur le style *mo'allâ*, qui est une calligraphie avec une grande potentialité graphique.

La typographie est l'art de l'utilisation de l'écriture dans la conception graphique. Les lettres de l'alphabet utilisées sur une affiche deviennent une partie de l'image que le graphiste crée. Les graphistes iraniens utilisent souvent la calligraphie iranienne dans leurs créations. La calligraphie devient alors un art appliqué, qui sort du cadre traditionnel de la calligraphie, et se place dans le cadre de ce que l'on appelle la typographie.

**D.Z.: Vous avez donc en somme axé votre activité professionnelle et artistique sur l'application de la calligraphie persane en graphisme.**



*Saeed Nashaghian debout à côté de l'une de ses créations.*



*Peinture-calligraphie de Saeed Naghashian intitulée* Samâ'.
Samâ' *est la danse des derviches tourneurs.*

S.N.: On peut dire que j'ai tenté d'utiliser dans mon travail des éléments que l'on trouve dans l'art traditionnel iranien et islamique (qu'il s'agisse du choix des couleurs, de la qualité du passe-partout, des motifs picturaux, etc.), tout en me plaçant dans une ambiance moderne, de façon à ce que les éventuels spectateurs des autres pays, qui ne sont pas familiers avec l'art traditionnel iranien, puissent établir un lien avec ce que je fais.

**D.Z.: Les tableaux que nous voyons dans votre exposition actuelle sont des «peintures-calligraphies». Merci de nous en donner quelques explications.**

S.N.: Dans mes tableaux, j'ai surtout écrit les noms de Dieu (que l'on utilise pour s'adresser à Lui)[2], ou les noms des Imams chiites. Dans l'un des tableaux par exemple j'ai écrit *Allâh*, dans un autre j'ai écrit *Hou*; d'autres tableaux représentent le prénom *Hossein*, ou *Ali-Asghar*. Je trouve que les mots, la parole, ont une telle énergie en eux qu'ils attirent l'attention où qu'ils se trouvent, et j'ai envie que ces noms sacrés soient présents dans ma vie et la vie des autres. Dans d'autres tableaux, j'ai voulu représenter un concept gnostique; pour l'un de mes tableaux par exemple, j'ai été inspiré par le concept de l'unicité de l'être (*vahdat-e vojoud*), et j'ai représenté le monde entier en train de tournoyer autour d'un point central, qui est l'unique point où l'on perçoit le calme. Ce tournoiement devient une danse pour celui qui n'a que Dieu à l'esprit; c'est ce que j'ai tenté de représenter dans le tableau que j'ai intitulé *samâ'*.

**D.Z.: Dans vos tableaux, vous avez utilisé des motifs picturaux iraniens, par exemple la forme du cyprès, ou les spirales que les Européens connaissent sous le nom d'arabesques, mais qui sont en fait issus de l'art iranien de l'époque sassanide.**

S.N.: Oui. J'ai utilisé, comme vous l'avez vu, des éléments picturaux iraniens tout à fait traditionnels. Pour les couleurs par exemple, j'ai utilisé la couleur de la terre, la couleur turquoise, l'ocre, l'agate; et j'ai effectivement utilisé des dessins évoquant le cyprès ou la flamme, qui sont des symboles ancrés dans la culture iranienne depuis l'Antiquité. Ces formes évoquent une sensation de liberté, de cheminement vers le ciel; c'est pour cela que j'ai laissé un espace vide dans la partie supérieure de la plupart de mes

tableaux, pour que le regard du spectateur ne s'arrête pas et se laisse aller vers le haut.

**D.Z.: Dans plusieurs de vos tableaux, il y a des feuilles très fines en or ou en cuivre et j'ai vu que vous aviez tracé dessus des formes spiralées. C'est une innovation de votre part n'est-ce pas?**

S.N.: Je n'ai jamais vu ce genre de travail ailleurs; on peut donc dire que c'est une innovation de ma part.

**D.Z.: Comment tracez-vous ces dessins sur les feuilles en or ou en cuivre?**

S.N.: Je les trace avec un *moghâr*, qui est un outil métallique dont la pointe est extrêmement fine et flexible. Comme vous l'avez probablement remarqué, les formes tracées sur les feuilles en or ou en cuivre sont en harmonie avec l'ensemble des motifs qui figurent sur le tableau. En graphisme, il est très important que les différents éléments présents sur la page soient en harmonie les uns avec les autres, pour que le regard puisse tourner et voir toutes les parties de l'image, et ne s'arrête pas à un endroit.

**D.Z.: Dessinez-vous ces dessins spiralés d'un seul trait?**

S.N.: Oui. Je commence par un endroit, et le reste suit.

**D.Z.: C'est très beau. Y a-t-il d'autres innovations dans vos tableaux?**

S.N.: J'ai ajouté une ou deux pierres d'agate ou de turquoise dans quelques tableaux, ce qui n'avait jamais été fait auparavant, et la réaction des visiteurs a été très positive à ce sujet. Dans d'autres tableaux, j'ai placé les mêmes dessins ou les mêmes écrits de façon symétrique autour d'un centre symbolique (figuré par La Mecque ou le Mausolée de l'Imam Rezâ); tout le reste du tableau a été conçu de façon symétrique autour de ce point central, afin d'évoquer les Idées de Platon, selon qui tout ce qui existe en ce bas

Dans l'un des tableaux par exemple j'ai écrit *Allâh*, dans un autre j'ai écrit *Hou*; d'autres tableaux représentent le prénom *Hossein*, ou *Ali-Asghar*. Je trouve que les mots, la parole, ont une telle énergie en eux qu'ils attirent l'attention où qu'ils se trouvent, et j'ai envie que ces noms sacrés soient présents dans ma vie et la vie des autres.



*Tableau de Saeed Naghashian intitulé* Savâd-e A'zam. *Les différents éléments sont tous placés de façon symétrique.*




*Une couverture de livre conçue par Saeed Naghashian.*

monde est une image de quelque chose qui existe dans le ciel. De plus, dans ces tableaux, j'ai utilisé toutes les calligraphies islamiques, depuis la plus ancienne, c'est-à-dire la première forme d'écriture coufique[3] jusqu'au style de calligraphie le plus récent qu'est la calligraphie *mo'allâ*.

*Peinture-calligraphie de Saeed Naghashian. Le mot* Allâh *y est écrit à plusieurs reprises.*

**D.Z.: Est-ce que vous aviez l'ensemble du tableau en tête avant de commencer à le réaliser, ou avez-vous ajouté les différents éléments au fur et à mesure, par improvisation?**

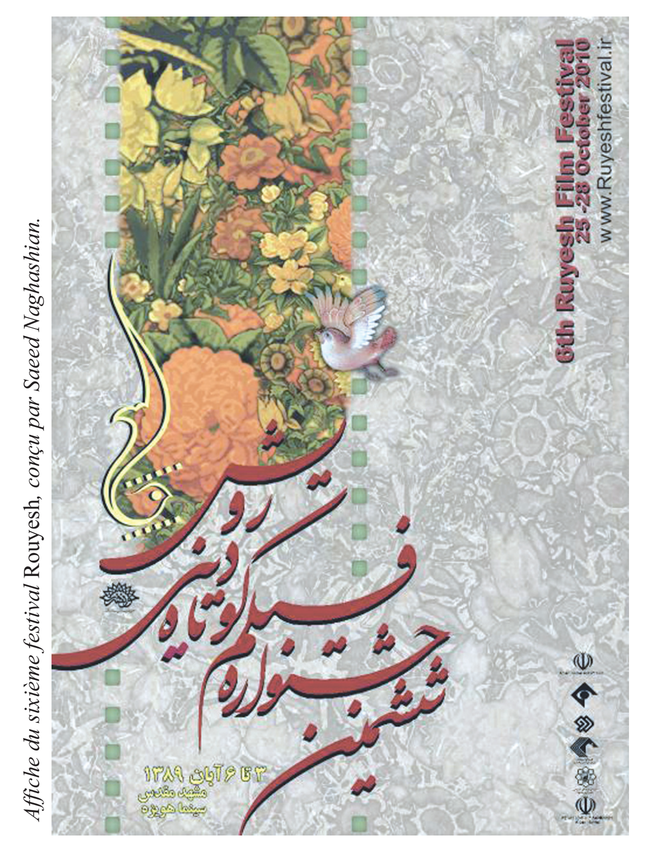
S.N.: J'avais l'ensemble en tête, et j'ai commencé par l'élément central.

**D.Z.: Vous avez exposé vos œuvres dans plusieurs pays d'Europe au cours de ces dernières années, n'est-ce pas?**

S.N.: Oui. Au cours de ces deux dernières années, j'ai exposé mes tableaux et j'ai montré ma façon de travailler dans des ateliers dans quelques pays étrangers. J'étais en septembre 2009 à Torre Canavese, qui est un village de la province de Turin. En septembre 2010, j'étais à la Cité des Arts de Paris et à Minsk, en Biélorussie. L'accueil des gens a été à chaque fois très enthousiaste.

**D.Z.: Il me semble que vous avez également conçu des couvertures de livres et des affiches.**

S.N.: Oui. Cela fait longtemps que j'ai en charge la conception de la couverture des livres dont le thème a un rapport avec la mystique, pour plusieurs maisons




*Affiche du sixième festival* Rouyesh, *conçu par Saeed Naghashian.*




*Affiche d'un concert du groupe* Rastâk, *conçu par Saeed Naghashian.*

d'éditions. J'ai conçu également l'affiche du cinquième et du sixième festival *Rouyesh*, qui est un festival de court-métrages ayant un thème religieux. Là encore, j'ai utilisé des éléments graphiques issus de l'art iranien et j'ai tenu compte des principes fondamentaux de la mystique iranienne, tant dans le choix des couleurs que l'harmonie d'ensemble de la mise en page.

**D.Z.: Y a-t-il un point sur lequel vous auriez envie de donner votre avis?**

S.N.: La plupart des graphistes utilisent les caractères typographiques modernes occidentaux dans leurs créations, mais je trouve que ces caractères ne sont pas en harmonie avec l'atmosphère culturelle iranienne; c'est pour cette raison que je n'utilise en général, dans ce que je fais, que la typographie issue de la calligraphie iranienne. La calligraphie iranienne est très riche et très belle. Je trouve que son utilisation en graphisme donne une grande potentialité à ce dernier et augmente les capacités de communication de l'image graphique. Les conceptions graphiques où la calligraphie iranienne est utilisée permettent par ailleurs de faire connaître l'écriture persane dans le monde.

**D.Z.: Monsieur Naghashian, merci beaucoup d'avoir accordé cet entretien à *La Revue de Téhéran*.**

S.N.: Merci à vous. ■

---

1. La peinture-calligraphie est un style assez récent dans l'art iranien, où des calligraphies sont effectuées sur des toiles de peinture. L'un des pionniers parmi les plus célèbres de ce style est Mohammad Ehsaee.
2. Selon le verset 180 de la sourate Al-A'raf.
3. L'écriture coufique était utilisée dans les ornements des bâtiments au cours des premiers siècles de l'Hégire, ce qu'on peut considérer comme la première manifestation d'art graphique dans la civilisation islamique.

# Rezâ Abedini et la "persiannité"

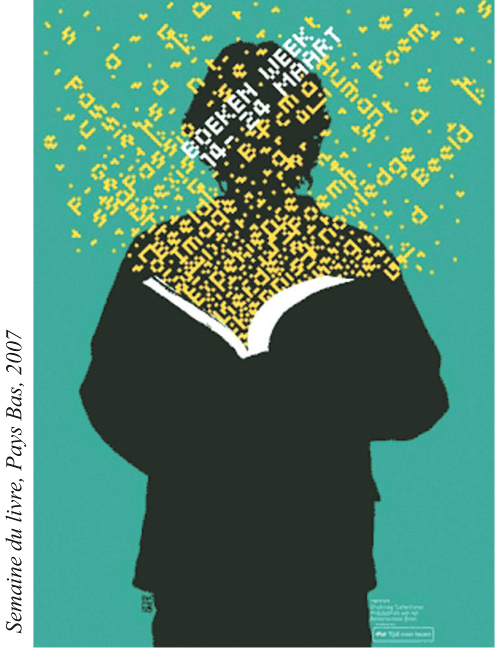
Arefeh Hedjâzi

Rezâ Abedini, graphiste, est né en 1967 à Téhéran. Diplômé de la faculté des Beaux Arts de l'Université de Téhéran en 1992, il s'est particulièrement investi dans la peinture et le dessin. Il est l'un des plus célèbres représentants du graphisme iranien sur la scène internationale et a obtenu de nombreux prix nationaux et internationaux en raison de la qualité de son travail. En 2006, il a obtenu le prix de la Fondation néerlandaise Prinz Claus.

Rezâ Abedini, membre de l'Association des graphistes iraniens, est aussi écrivain et critique d'art indépendant. Il a collaboré avec le mensuel culturel *Soureh* et est aujourd'hui le responsable de la section d'art du magazine *Manzar*.

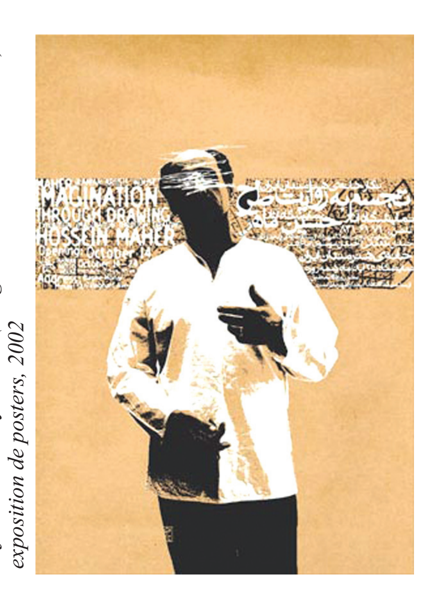
Il travaille actuellement en tant que graphiste indépendant, en particulier en collaboration avec les milieux du spectacle pour lesquels il a créé de nombreux logos mémorables. Mais son principal centre d'intérêt est le travail typographique, c'est pourquoi il s'investit particulièrement dans le travail graphique de presse.

Comme beaucoup de graphistes de la nouvelle génération, Rezâ Abedini a trouvé une source riche d'inspiration dans la tradition visuelle et calligraphique persane. Il est ainsi l'un des premiers à investir le potentiel des styles calligraphiques persans dans la typographie graphique et à développer de nouveaux styles typographiques.




*Semaine du livre, Pays Bas, 2007*

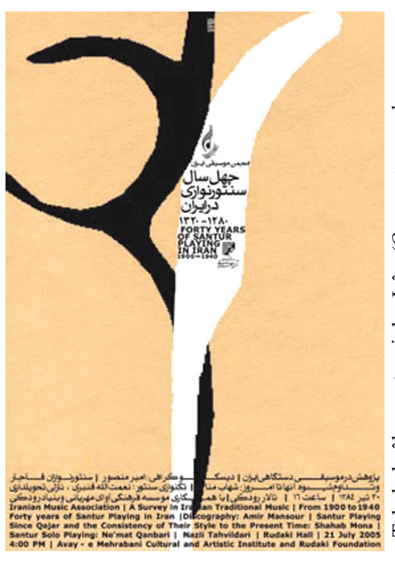
*Illustrations: œuvres de Rezâ Abedini*




Tajassom be revâyat-e tarh (*Imagination à travers le dessin*), *exposition de posters, 2002*




Simâ (Complexion), *exposition de posters virtuels, 2005*




Tchehel sâl-e santouri dar Irân (*Quarante ans de santour en Iran*), *concert à visée éducative, 2005*

l'utilisation des codes et des images traditionnelles de l'art persan, qu'il n'hésite pas à mêler à l'art moderne pour les transformer en un code visuel transmettant bien plus qu'un simple message. Doté d'une forte personnalité artistique, Abedini n'hésite pas à radicalement modifier les concepts stylistiques de la calligraphie persane pour créer de nouvelles formes typographiques modernes mais rappelant toutefois étrangement leur identité traditionnelle persane. Il qualifie cette alchimie de "persiannité" lors d'une rétrospective de ses oeuvres graphiques à la Galerie Anatome à Paris en 2008.

En tant que critique, Abedini étudie et analyse soigneusement la relation entre les lettres typographiques et l'image. Il dit à ce propos: "*Jusqu'à aujourd'hui, j'ai beaucoup parlé de la typographie persane, parce que j'estimais que les graphistes devaient savoir quel est le but et le sujet de leur travail, mais je suis arrivé à la conclusion que c'est lors de leur formation que les graphistes doivent faire connaissance avec ce sujet. Les jeunes doivent apprendre l'importance de la typographie et user de leur talent pour créer une typographie proprement iranienne qui utiliserait tout le potentiel de notre écriture.*"

Rezâ Abedini enseigne à la fois le graphisme, la conception visuelle, les arts de la presse, le design d'affiche et la typographie dans différentes universités (Université de Téhéran, Ecole des Beaux-arts, Université Azâd et l'Université Al-Zahrâ). Son travail d'enseignant lui tient particulièrement à cœur et il dit à ce propos: "*Le problème du graphisme iranien est que de nombreux graphistes ne connaissent ni le design ni la typographie comme ils le devraient et ce problème trouve sa source dans l'enseignement du graphisme en Iran. Le niveau des graphistes diplômés n'est pas le même que ceux qui ont travaillé selon leur inspiration et avec une vraie liberté créative. Je pense que mon devoir d'enseignant est de permettre à mes étudiants de développer leur propre créativité tout en ayant une solide connaissance de base.*" L'influence de Rezâ Abedini sur la jeune génération iranienne et le graphisme international laisse à penser que la représentation de la culture persane tend à s'affirmer dans le graphisme contemporain. ■



Safar-e Mariam *(Le voyage de Mariam), poster de film, 2003*


*Exposition de posters de Pologne, 1999*


Tafakkor va honar *(La pensée et l'art), logo d'une conférence, Musée des arts contemporains de Téhéran*



*Logo du magazine* Tandis, *2002*

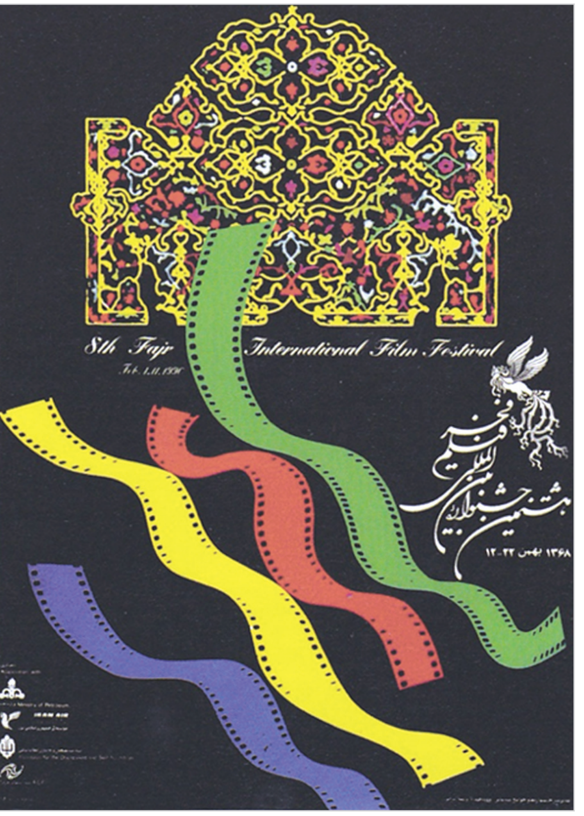
# Les affiches du festival de Fadjr Vitrine graphique d'un événement artistique iranien

Afsâneh Pourmazâheri

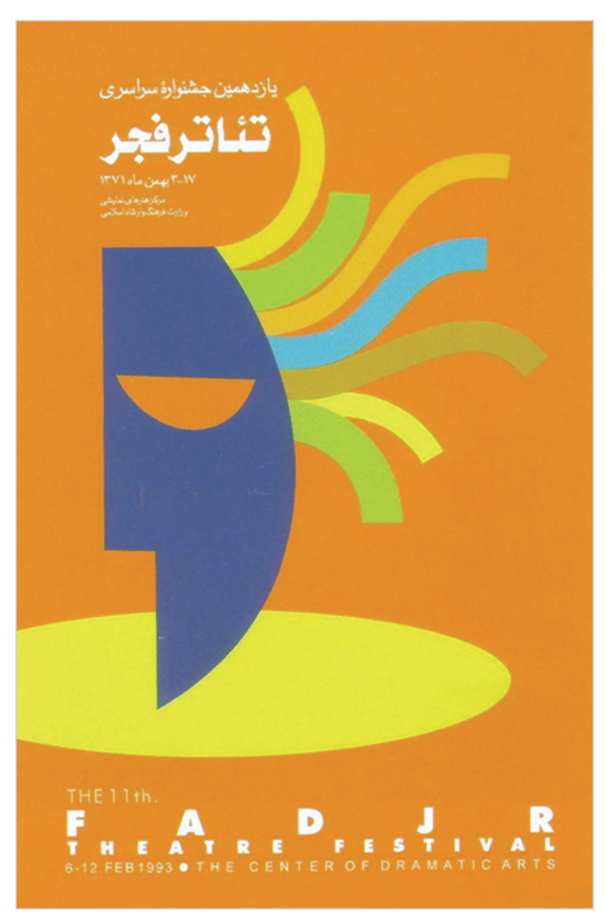
Le festival de Fadjr est une véritable rencontre artistique se tenant annuellement depuis 1983 à Téhéran à l'occasion de l'anniversaire de la Révolution islamique de 1979. C'est une période exceptionnelle pour les jeunes et talentueux créateurs qui viennent y présenter leurs œuvres aux amateurs d'art iraniens. Cet événement de grande portée donne lieu également à la rencontre entre les professionnels et des artistes moins expérimentés. De cette alchimie naissent des œuvres parfois admirables l'année suivante. Jusqu'à la 24ème édition du festival, en 2006, ne furent acceptées que des œuvres conçues en vue de participer au festival. Cela amenait les artistes, par contrainte de calendrier, à des finitions hâtives. C'est donc depuis cette année que les organisateurs ont adopté une autre stratégie. Désormais, des œuvres destinées à la projection publique participent également à la compétition. Le



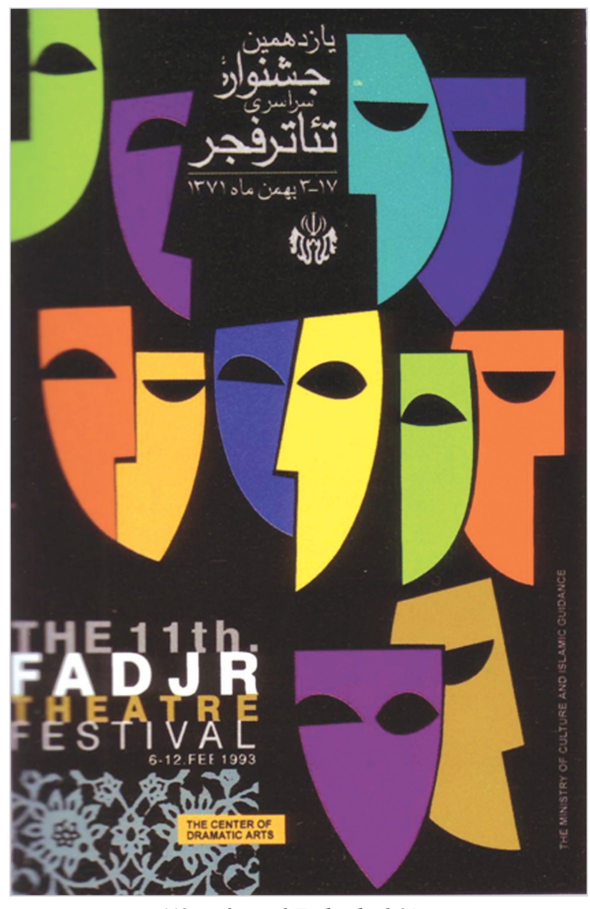

▲ *7ème Festival Fadjr de théâtre*
*Date: bahman 1367 / février 1989*
*Graphiste : Morteza Momayez*




▲ *8ème festival International Fadjr de cinéma*
*Date: bahman 1368 / février 1990*
*Organisé par: Ministère du Pétrole, Iran Air, ...*
*Graphiste : Morteza Momayez*




▲ *11ème festival Fadjr de théâtre*
*Date: 6 - 12 février 1993*
*Graphiste: 'Ali Vazirian*




▲ *11ème festival Fadjr de théâtre*
*Date: 6 - 12 février 1993*
*Graphiste: 'Ali Vazirian*

festival de Fadjr, connu surtout pour ses activités cinématographiques et théâtrales, consacra, dès son 27ème anniversaire, une grande partie de ses programmes à de nouveaux domaines, à savoir la peinture, la céramique, les affiches, la calligraphie, la photographie, la miniature et la caricature, la musique et les arts modernes (enrichis par autant de colloques scientifiques).

Cette année, plus riche encore plus que les années précédentes, il a célébré son 29ème anniversaire en introduisant de nouvelles œuvres iraniennes, aussi bien que 46 œuvres étrangères, en provenance notamment de pays comme la France, l'Italie, la Chine, la Corée, la Russie, l'Ukraine, le Kirghizistan, l'Estonie et la Grèce. Quant aux provinces, le Khouzistân, l'Alborz, le Golestân et le Guilân ont également accueilli également quatre festivals provinciaux avant que les films ne soient projetés dans les seize salles de cinéma de la capitale. Les théâtres de rue, quant à eux, ont réussi à attirer l'attention du public par leur richesse et leur diversité. Parallèlement aux différentes représentations artistiques, cette année, les amateurs ont également pu profiter d'une exposition comprenant cent quarante-six photos acceptées au festival et regroupées dans un livre paru sous le titre *«Ecrire à la caméra»*. On a de même publié six pièces de théâtre et trois ouvrages de recherche lors du festival en cours.

Le festival de cette année a été une réussite. Or, il doit une grande part de son succès à sa stratégie de communication, notamment sur le site internet du festival, au numéro spécial de la revue du festival et aux affiches publicitaires. Le site internet, en mettant

à la disposition du public quelques scènes extraites des cent treize films participant au festival, a contribué à faire passer les nouvelles du festival et inciter les amateurs à se diriger plus franchement vers les salles de cinéma. Ainsi ont été présentées sur le site internet du festival, différentes catégories comme celles des «expériences nouvelles» (neuf œuvres), «international» ( seize œuvres), «panorama du théâtre iranien» (dix-neuf œuvres), «mémoires et thèses universitaires» (quatre œuvres), «survol du théâtre iranien» (vingt œuvres), «invité» (vingt œuvres), «théâtres de province» (douze œuvres) et «festival des festivals» (treize œuvres).

Concernant le festival de Fajdr (et pour la majeure partie des grands événements culturels), les posters et les affiches publicitaires restent les alliés publicitaires les plus fidèles. Ils constituent des médiums d'information immédiatement accessibles et donc rapidement familiers aux yeux du public quel que soit l'appartenance sociale ou l'âge des individus. Ils jouissent ainsi d'un impact certain dans le tissu social. Leur présence palpable, leurs couleurs, les images et les symboles qu'elles véhiculent, ainsi que leurs calligraphies attirantes vivifient l'atmosphère de la ville et confèrent un souffle nouveau à l'événement qu'elles soutiennent. C'est pourquoi les affiches, traditionnellement mais aussi techniquement, constituent une part importante, voire une représentation artistique à part, dans le festival de Fajr. Compte tenu de leur nombre et de leur importance, notamment lors du festival de Fadjr, l'année en cours a accueilli la publication d'un ouvrage précieux comprenant toutes les affiches parues à cette occasion. Il faut également ajouter que des compétitions d'affiches et de posters ont annuellement lieu et accueillent de nombreux graphistes professionnels et amateurs. Les affiches sont nombreuses et varient selon le thème, le sujet,




▲*14ème festival Fadjr de cinéma*
*Date: 21 février-1er mars 1996*
*Graphiste: 'Ali Vazirian*




▲*14ème festival Fadjr de cinéma*
*Date: 21 février-1er mars 1996*
*Graphiste: 'Ali Vazirian*




▲ *14ème festival Fadjr de cinéma*
*Date: 21 février-1er mars 1996*
*Graphiste: 'Ali Vazirian*




▲ *15ème festival Fadjr de cinéma*
*Date: 10-20 février 1997*
*Graphiste: 'Ali Vazirian*

l'époque, le concepteur et les exigences du moment.

Les affiches sont nombreuses et les plus anciennes inaccessibles. Nous nous contenterons donc, dans cette courte présentation, d'un échantillon d'affiches disponible dont la plus ancienne remonte au septième anniversaire du festival du théâtre de Fadjr, réalisé en février 1989 par Mortezâ Momayez, l'un des plus importants graphistes iraniens et le père fondateur de la société de graphisme d'Iran. L'affiche du 11ème festival du cinéma de Fadjr, organisé par le Ministère du pétrole, a également été conçue par le même auteur mais dans un esprit tout à fait différent. Les affiches du 11ème festival du théâtre de 1993 aussi bien que celles du 14ème et 15ème festival du cinéma de 1996 et de 1997 furent réalisées par le graphiste Ali Vaziriân et la plus récente, celle du festival du théâtre de cette année 2011, plus abstraite, a été conçue par Mortezâ Atâbaki. Dans cette dernière affiche, très différente de celle du festival de cinéma de la même année, sur un support papier destiné à être exposé en grand format, l'impression est créée d'un papier mi-brûlé en arrière-plan, marqué par le blanc d'un cercle dont les deux bouts se touchent à peine. Cette scène, pour un spectateur iranien habitué au climat semi-aride de l'Iran, évoque le désert et l'éclipse du soleil. Le calme de cette affiche contraste avec l'affiche du festival du cinéma de la même année. Dans cette dernière, contrairement à l'éclipse solaire, on assiste à un lever de soleil au centre duquel, l'annonce du 29ème festival de Fadjr, en calligraphie persane, illumine le regard du spectateur. Les références auxquelles renvoient cette affiche sont évidemment celles de l'Iran. L'affiche est en fait l'incarnation de la Révolution iranienne, surnommée Fadjr en Iran, et qui a bien sûr prêté son nom au festival, lui-même tenu à l'occasion de cet événement historique.

En revanche, le poster du 27ème festival a éveillé la mémoire littéraire des Iraniens en évoquant le Simorgh, l'oiseau légendaire mentionné à foison dans les textes antiques iraniens, notamment dans le *Shâhnâmeh* (Le livre des rois) de Ferdowsi, au Xème siècle. D'après le *Shâhnâmeh*, cet oiseau habite au sommet du mont Qâf et c'est lui qui se chargea de l'éducation du héros Zâl durant son enfance, et qui aida Rostam dans la bataille contre Esfandiâr. Mais cette affiche fait plutôt allusion au poème de Attâr Neyshâbouri, soufi et mystique iranien du XIIème siècle, qui a mis en vers l'histoire symbolique de trente oiseaux (*si-morgh*) à la recherche de la vérité absolue. Cette allusion directe à la mémoire collective des Iraniens est plus immédiatement recevable par un spectateur iranien. C'est également ce même oiseau qui est le symbole du festival. Le Simorgh d'Or, prix du festival de Fadjr, tire également et son nom et sa forme du même oiseau iranien. La 27ème affiche du festival fait allusion à une autre représentation culturelle iranienne, la maison en brique et la porte en bois propre au style de vie persan d'autrefois, encore en usage dans les régions traditionnelles des provinces et de la capitale. Le tapis et les fleurs grimpantes constituent d'autres motifs symboliques iraniens qui font transporter le spectateur dans un autre temps et espace. Cette rencontre entre le monde cinématographique et celui des fins fonds de la culture iranienne offre une originalité exceptionnelle aux affiches publicitaires.

Par contre, le 15ème festival va à la rencontre du public avec une teinte plutôt religieuse. Les motifs floraux sur fond bleu évoquent les mosquées à l'iranienne et la bougie au milieu éclaire la scène tout

▲15ème festival Fadjr de cinéma
Date: 10-20 février 1997
Graphiste: 'Ali Vazirian




▲ 23e festival international Fajr de musique
" Année de l'alliance nationale et islamique "
Lieux: salles de concerts à Téhéran
Dates: 21-29 décembre 2007
Organisé par: Bureau de la musique du Ministère de la culture et de l'orientation islamique ; Institut de développement des arts contemporains



▲ *25ème festival international Fadjr de cinéma*
*Date: 1erau 11 février 2007*
*Lieu: Téhéran et Shiraz*




▲ *1er festival international Fajr des Arts visuels - Caricatures*
*Lieux: Musée d'art contemporain de Téhéran - Centre culturel Niâvarân - Complexe culturel Azâdi - Maison des artistes d'Iran.*
*Dates: 31 janvier - 2 mars 2009*
*Organisé par: Centre des arts visuels du ministère de la culture et de la guidance islamique*
*Graphiste: Mehdi Fadavi*

en incarnant la chaleur et la spiritualité. Dans cette affiche, c'est la bougie qui représente le cinéma tandis que dans une autre affiche de la même année, c'est l'arbre qui pousse du même arrière-plan floral, et dont les branches représentent le monde du cinéma. La 14ème affiche, explicitement associée à la littérature par un cadre qui précise «cinéma et littérature» est l'image d'une plume et d'un œil au milieu, représentant respectivement la littérature et le cinéma, qui regarde et qui met en scène, et qui concrétise les phrases écrites et le monde abstrait des livres. L'image d'une femme, apparemment une statue antique avec les yeux et la bouche fermés, remplit le fond du poster à côté de quelques noms de grandes figures du cinéma mondial.

Le poster du 11ème festival du théâtre de Fadjr, plus classique encore, est le fameux masque théâtral parfois triste, calme, content ou indifférent, ici démultiplié et multicolore, dont la neutralité est atténuée par des motifs floraux proprement iraniens en bas de l'affiche. Dans les 7ème et 8ème affiches, on retrouve encore les mêmes fleurs et le même masque, cette fois souriant, et deux mains, l'une tenant les fleurs et l'autre le masque dans la première affiche, et des négatifs volants dans la deuxième.

C'est ainsi que durant toutes ces années, on a tenu à mettre à l'honneur les valeurs nationales tout en accueillant des apports symboliques ou figuratifs étrangers. Dans certaines affiches, l'histoire iranienne a été mise en valeur, dans d'autres la littérature,

l'épopée, le folklore et la culture populaire. Certaines affiches sont plus abstraites tandis que d'autres essayent de rendre de plus en plus palpable l'événement dont ils rendent compte. L'imaginaire joue également un rôle important dans la création et la combinaison des images. Comme on l'a vu, l'artiste semble avoir laissé le champ libre, dans toutes les affiches, à son imagination. Dans la quasi-totalité des affiches, l'angle de vue est vertical et la taille du plan est proportionnelle au motif et à la figure principale de l'affiche. Quant au choix du cadrage, il varie selon les affiches et les concepteurs des affiches. Parfois l'affiche donne cette impression que les images sont découpées et incrustées les unes dans les autres comme dans les affiches des 8ème et 15ème festivals. Toutes les affiches sont accompagnées d'explications écrites, la plupart du temps en calligraphie persane, comme le numéro du festival, la date et le thème principal (s'il est précis). Les images sont donc parfois stéréotypées comme le Simorgh, la porte en bois, les motifs floraux et parfois plutôt symboliques, à l'image du désert. Dans cette affiche, on retrouve de petites histoires iconologiques qui ont recours aux mythographies. Les images, dirait-on, sont parfois figées, c'est-à-dire qu'aucun sentiment de mouvement n'est suggéré dans le dessin, comme pour l'image du 7ème festival, par contre certaines autres comme celles des 8ème et 27ème festivals suggèrent un sentiment de légèreté et d'animation.

Les affiches sont nombreuses et leur traitement demande du temps et de l'espace. Elles sont remplies de détails et de finesse, et peuvent donner lieu à des analyses approfondies. Chaque petite partie, chaque motif et mot, contient une forte charge culturelle, historique, artistique et littéraire.




▲2e festival international Fajr des Arts visuels - Caricatures
Lieu: Centre culturel Niâvarân
Dates: 1er février - 3 mars 2010
Organisé par: Ministère de la culture et de la guidance islamique
Graphiste: Mohammad-Reza Dust Mohammadi




▲ 27ème Festival internation Fadjr du cinéma
Date: 30 janv - 10 février 2009



▲ *29ème Festival international Fadjr de cinéma*
*Date: 27 janvier - 5 février 2011*
*Lieu: Téhéran*




▲ *2e festival international Fajr des Arts visuels – Sculptures*
*Lieu: Institut culturel et artistique Saba*
*Dates: 1er février – 3 mars 2010*
*Organisé par: Ministère de la culture et de la guidance islamique*
*Graphiste: Mohammad-Reza Doust Mohammadi*




▲ *2ème festival international Fajr des Arts visuels - Peintures*
*Lieu: Institut culturel et artistique Saba*
*Dates: 1er février - 3 mars 2010*
*Organisé par: Ministère de la culture et de la guidance islamique*
*Graphiste: Ali Reza Dehghan*




▲ *29ème Festival Fadjr de théâtre*
*Date: 6 au 15 février 2011*
*Graphiste: Morteza Attabaki*

# *Circuits céramiques-automne 2010*
## *La scène française contemporaine*

# Musée des Arts Décoratifs, Paris

Jean-Pierre Brigaudiot

Il s'agit d'une série d'expositions, organisée par les Ateliers d'Art de France, dont le déroulement, en région parisienne, s'effectue entre septembre 2010 et février 2011, avec pour objectif de montrer une partie significative de la création contemporaine dans le domaine de la céramique. Ces expositions sont accueillies autant par des lieux institutionnels prestigieux et historiques comme le Musée des Arts Décoratifs ou la Cité de la Céramique à Sèvres que par une quarantaine de galeries d'art, essentiellement parisiennes.

Le Musée des Arts Décoratifs de Paris occupe une aile du Palais du Louvre, entre les jardins du Carrousel et la rue de Rivoli. Contrairement au Musée du Louvre, il n'a pas été rénové depuis bien longtemps et il y règne une atmosphère charmante et désuète de vieux musée des Beaux Arts, comme on en trouve encore ici et là dans certains chefs lieux de province, à Montargis ou à Lunéville, par exemple: odeurs d'encaustique, parquets de bois, lambris ouvragés, pénombre et gardiens accablés d'ennui. Les collections du Musée des Arts Décoratifs qui démarrent avec le Moyen âge sont d'une grande richesse et accueillent, selon un classement chronologique, le mobilier, la vaisselle et la verrerie, les vêtements, les arts graphiques avec la publicité et l'affiche, les jouets, le papier peint… bref tout ce qui relève de ce qu'en France on appelle les Arts Décoratifs. Ceux-ci constituent un ensemble de créations *fonctionnelles* qui en ce sens, se distinguent des Beaux Arts, lesquels n'incluent à priori pas de fonctionnalité directe, supposés être *désintéressés*. Le terme *Arts Déco* est apparu dans les années 60 pour désigner une période de création, de 1925 à 1939, dont le point de départ est l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925 à Paris. Le style Art Déco a en fait touché, peu ou prou, toutes les formes d'art, dont notamment l'architecture avec le charme qu'on lui connaît.

Avec cette exposition *Circuits céramiques* au Musée des Arts Décoratifs, c'est l'organisation en parcours à travers les salles et les époques, d'un étage à l'autre, qui en détermine en partie la singularité et l'intérêt. Les céramiques contemporaines que montre cette exposition sont d'une part regroupées dans quelques salles où les œuvres sont mises en scène entre elles. C'est sans doute, pour cette exposition, une modalité de présentation qui ne les valorise pas vraiment, quelles que soient leurs qualités inventives et leurs qualités plastiques. La scénographie aurait pu être plus inventive et les affinités thématiques ayant présidé au regroupement des pièces en trois salles sont peu convaincantes. D'autre part, au long du parcours fléché proposé par le musée pour cette exposition, les céramiques sont confrontées avec le lieu de leur présentation et son contenu, ses meubles

et ses objets. Ce principe de la présentation d'œuvres contemporaines en dialogue avec des œuvres historiques s'est peu à peu développé ces dernières décennies, jusqu'à devenir un phénomène très à la mode. Cette association du contemporain et de l'historique a le mérite de donner un peu de vie à des musées dont elle semble quelquefois bien absente; mais cela suscite quelquefois des polémiques comme ce fut le cas lors de la récente présentation d'œuvres de Jeff Koons à Versailles, ce qui pourtant n'a rien de sacrilège puisque si l'on garde l'esprit clair, il s'agit simplement d'une rencontre entre le passé et le présent, très, trop médiatisée, trop phénomène de mode, trop tapageuse. Au Musée des Arts Décoratif, les artistes n'ont nullement la notoriété bruyante de Jeff Koons et la présence des céramiques contemporaines au côté d'œuvres et objets anciens est perceptible en toute quiétude, avec des rencontres plus ou moins réussies selon chacune d'entre elles. Dommage sans doute que la pénombre, certains éclairages médiocres et les contre jours dont abuse le Musée des Arts Décoratifs ne permettent pas toujours d'apprécier pleinement ces œuvres, néanmoins certaines s'affirment avec bonheur dans ce dialogue avec l'ancien, en une rupture temporelle bienvenue qui les rend attractives et révèle leur inventivité.

La céramique, comme la peinture ou la poésie, appartient à tout le monde; je veux dire que chacun peut la pratiquer tant professionnellement que comme activité de loisir; c'est une pratique vieille comme le monde dont on retrouve les traces chez la plupart des peuples sédentaires, avec des objets simplement utilitaires, beaux en leurs formes et en leurs matières ou avec des objets utilitaires *et* artistiques. Les techniques de la



*Anne Rochette, Figure de l'amont*

Au long du parcours fléché proposé par le musée pour cette exposition, les céramiques sont confrontées avec le lieu de leur présentation et son contenu, ses meubles et ses objets. Ce principe de la présentation d'œuvres contemporaines en dialogue avec des œuvres historiques s'est peu à peu développé ces dernières décennies, jusqu'à devenir un phénomène très à la mode.



*Andréa Shatt, installation*

céramique vont des plus rustiques et aventureuses aux plus sophistiquées, de celles des maîtres céramistes qui savent étonnamment contrôler et anticiper un résultat à, aujourd'hui, celles de la céramique industrielle terriblement précise et efficace avec un produit final qui échappe à tout hasard. Cependant, pour beaucoup de ceux qui la pratiquent et notamment les artistes pour lesquels elle peut être et est souvent une expérience supplémentaire par rapport à leur création habituelle, quel qu'en soit le médium, une expérience et une aventure, avec un sursaut de créativité et d'inventivité. Dans le cadre de cette exposition tout est là, comme une mémoire et un inventaire du savoir faire de l'homme, depuis des millénaires, en matière de terres cuites: terre cuite brute, porcelaines, pierre de lave, empreintes de végétaux ou de feuillages, incisions dans la pâte en rotation, poinçonnages, terres cuites peintes à l'acrylique… L'explosion de la diversité des pratiques artistiques depuis les années soixante a permis d'intégrer la céramique, de plain pied, aux arts majeurs et sa présence est désormais usuelle et non contestée. Elle n'est plus seulement un artisanat, elle sait être un art, elle est quelquefois l'un des aspects de la sculpture, elle se fait aussi installation, accumulation, objet esthétique dépourvu d'autres fonctions

La céramique n'est plus seulement un artisanat, elle sait être un art, elle est quelquefois l'un des aspects de la sculpture, elle se fait aussi installation, accumulation, objet esthétique dépourvu d'autres fonctions que celle-ci, elle imite quelquefois le réel ou s'empare de l'histoire même de la céramique; elle est telle qu'en elle-même, et sans regrets pour sa fonctionnalité initiale, elle s'invente, se réinvente chaque jour.

que celle-ci, elle imite quelquefois le réel ou s'empare de l'histoire même de la céramique; elle est telle qu'en elle-même, et sans regrets pour sa fonctionnalité initiale, elle s'invente, se réinvente chaque jour. Avec cette exposition Circuits Céramiques, on mesure la distance parcourue depuis l'époque où à Vallauris - un paradis de l'artisanat de la céramique qui a mal tourné -, Picasso peignait en un clin d'œil quelques douzaines de plats sans pour autant s'emparer des techniques établies ni chercher à les subvertir, ainsi que le font la plupart des artistes présentés ici. Mais bien d'autres artistes ont fait une œuvre significative qui se prête à tous les genres en passant ou non par des techniques éprouvées.

Dans ce Parcours Céramique, une vidéo est remarquable où l'artiste, Valérie Delarue, en Sisyphe, lutte sans fin et littéralement au corps à corps contre la terre meuble et informe et la modèle sans autre but que la modeler vainement. Ruth



*Mathieu Lehanneur, L'âge du monde...*

Gurvich plonge dans l'histoire et montre, dans un rapport particulier à la céramique, des pseudos vases de la Chine ancienne… en papier rehaussé à la peinture acrylique. Ce travail évoque une tendance repérable sur la scène mondiale, chez certains artistes, qui s'emparent des œuvres du passé; on peut rencontrer cette tendance dans les grandes manifestations artistiques



*Guillaume Leblon, Notre besoin de consolation.*


Wade Saunders, Convey


Emmanuel Peccatte, Grande coupe

internationales comme la Biennale de Venise ou la Dokumenta de Kassel. Wade Saunders, sculpteur à la pratique ouverte à des rencontres sans cesse renouvelées, avec l'objet ordinaire autant qu'avec la pierre, propose *Convey*, une pièce évoquant une roue à aubes ou celle d'un char antique, constituée de dalles de céramique polychromes. Anne Rochette, également sculpteur, expose *Figure de l'amont,* une colonne surmontée d'une figure mythologique, un Bouddha stylite peut-être, qui peut faire penser à une revisitation du tableau de Goya, Saturne dévorant son fils; mais la dévoration des enfants, dans la mythologie, c'est aussi Chronos: le visiteur greffe des sens imprévus à l'œuvre, bien au-delà de l'intentionnalité de l'auteur. Guillaume Leblon avec *Common heat*, et à partir d'un poêle ancien et banal, joue l'imitation du réel, réussie à s'y méprendre, et en terre réfractaire, c'est-à-dire celle qui résiste aux hautes températures; d'autre part, il a réalisé un vaste claustra de terre rouge brute constitué de grandes lettres de l'alphabet constituant ainsi une longue phrase au caractère poétique et quelque peu sibyllin: *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*. Michaële Andréa Schatt joue l'harmonie et la tradition de la céramique avec ses animaux, chiens et lapins parfaitement vernis et luisants, associés au mobilier pompeux qu'ils accompagnent. Evidemment avec près d'une centaine de propositions que comporte l'exposition, il en y a de moindre qualité ou mises en scène trop approximativement; l'association d'une œuvre contemporaine avec un contexte lourdement meublé et historique nécessite certes plus qu'une simple juxtaposition; il faut qu'entre l'une et l'autre s'instaure un dialogue, un rapport critique, de tension ou d'harmonie et que cela soit

perceptible au visiteur au moins au niveau de ce qu'il peut pressentir ou ressentir. Ainsi, se peut-il que certaines œuvres de céramique aux qualités intrinsèques échouent quant à se mettre en scène de manière convaincante; ici le travail de l'artiste ne prend pas fin avec la dernière cuisson de la pièce, il lui faut encore opérer une scénographie, ce qui certes ne s'improvise pas.



*Xue Sun, Grand peuple*

Cette exposition, par son envergure comme par le nombre et la diversité des artistes qu'elle accueille, fait à peu près le point sur le rapport actuel, en France, entre des artistes et un médium, la terre informe, qui à la rencontre du feu devient céramique avec ses innombrables possibilités formelles et plastiques. La manière dont les artistes, occasionnellement ou ordinairement, s'emparent de techniques ou les transgressent, attribue à la céramique d'autres possibilités que celles que lui confère sa seule fonctionnalité. Cette circulation entre l'objet fonctionnel et l'objet d'art est à l'évidence un échange où l'un et l'autre se renseignent et s'enseignent.

L'association d'une œuvre contemporaine avec un contexte lourdement meublé et historique nécessite certes plus qu'une simple juxtaposition; il faut qu'entre l'une et l'autre s'instaure un dialogue, un rapport critique, de tension ou d'harmonie et que cela soit perceptible au visiteur au moins au niveau de ce qu'il peut pressentir ou ressentir.



*Guillaume Leblon, Common heat*

Le catalogue, enfin, m'est apparu comme un peu chiche, notamment quant à son iconographie. ■

# La notion de *tawhid* dans le Coran D'après le commentaire *Al-Mizân* de 'Allâmeh Tabâtabâ'i

Amélie Neuve-Eglise

*Cet article vient ouvrir une série d'études consacrées à la pensée de 'Allâmeh Tabâtabâ'i, l'un des plus grands penseurs, philosophes, et commentateurs du Coran du XXe siècle, dans le but de faire découvrir à nos lecteurs certains aspects importants de la pensée iranienne contemporaine dans les domaines religieux et spirituel. Elles s'inspireront principalement du commentaire du Coran* Al-Mizân*, œuvre maîtresse de 'Allâmeh, mais aussi d'autres ouvrages de grands penseurs iraniens des siècles précédents et contemporains tels que Mortezâ Motahari, qui fut l'un de ses élèves et contribua largement à diffuser la pensée de son maître. En Iran et dans plusieurs pays musulmans,* Al-Mizân *est considéré comme l'une des œuvres les plus importantes de la pensée islamique contemporaine.*

**Aperçu sur la vie et l'œuvre de 'Allâmeh Tabâtabâ'i**

Seyyed Mohammad Hossein Tabâtabâ'i Qâzi, plus connu sous le nom de 'Allâmeh[1] Tabâtabâ'i, est né en 1892 à Tabriz, dans une famille de savants religieux. Il perd sa mère à l'âge de 5 ans et son père à l'âge de dix ans. Après avoir commencé des études primaires et secondaires dans sa ville natale, il part pour Najaf afin de poursuivre ses études religieuses. Il y fait la connaissance de Seyyed 'Ali Qâzi, qui deviendra son maître et qui, par une simple phrase, suscita un profond bouleversement en lui: "*Outre les études, il est bon que celui qui vient étudier à Najaf se préoccupe aussi de l'éducation et du perfectionnement de sa propre âme*".[2] 'Allâmeh s'engage alors dans un cheminement spirituel et gnostique vers son Créateur tout en acquérant la maîtrise de nombreuses sciences, et en menant une vie d'une simplicité extrême. Sa situation matérielle s'aggravant, il est contraint de revenir à Tabriz et de se consacrer à des travaux agricoles durant dix ans. Tout au long de ces années, il demeure dans un état d'attention constante à Dieu. Après une amélioration de sa situation financière, il part s'installer à Qom avec sa famille en 1945, ville où il demeurera jusqu'à la fin de sa vie. Il se consacre alors à l'enseignement de la philosophie ainsi que, pour un groupe plus restreint et avec discrétion, de la gnose. L'immensité de son savoir contraste avec son apparence simple et sa grande humilité. Il ne tarde pas à être reconnu et respecté par les grandes autorités religieuses de l'époque non seulement pour l'ampleur de son savoir, mais aussi pour ses perfections morales, sa patience, sa douceur et la gentillesse dont il fait preuve en toute situation. 'Allâmeh Tabâtabâ'i fut le maître de nombreuses grandes personnalités telles que 'Allâmeh Tehrâni, Shahid Mortezâ Motahari, Mohammad Mofatteh, Hassanzâdeh Amoli, Seyyed Hossein Nasr, mais également de Henry Corbin, dont il influença profondément la pensée. 'Allâmeh Tabâtabâ'i fut rappelé à Dieu en 1981 et enterré à Qom. Tout au long de sa vie, il rédigea de nombreuses œuvres dans les domaines de la philosophie, de la religion, de l'histoire… Son œuvre principale demeure cependant son commentaire du Coran intitulé *Al-Mizân* et publié en vingt volumes. Ce monument de savoir, qui a notamment été traduit en anglais, demeure un ouvrage de référence en Iran, et constitue une véritable mine de sagesse et de subtilités. Comme

nous l'avons évoqué, nous nous proposons ici de présenter certains sujets centraux abordés dans le Coran, en nous inspirant notamment de certains points développés dans ce commentaire. La raison pour laquelle nous avons choisi de commencer par aborder la notion de *tawhid* est que selon 'Allâmeh, c'est de cette notion que sont issues et dépendent toutes les autres questions de l'islam: "*Selon les hauts enseignements de l'islam, la question du* tawhid *est l'unique principe qui règne sur tous les aspects du monde, et on peut clairement voir qu'en islam, toute question théorique ou pratique est en réalité la question du* tawhid *qui apparaît sous différents aspects et sous l'apparence de diverses propositions théoriques et pratiques.*"[3]

### La notion de "*tawhid*"

Le mot *tawhid* vient de la racine *w-h-d* qui évoque les notions de singulier, seul, un et unique.[4] Le concept de *tawhid* a été traduit de diverses façons: parfois simplement par "monothéisme", mais aussi par "unicité divine", "unité divine", "doctrine de l'unité divine"... Ces traductions sont toutes justes en partie, mais aucune n'épuise la profondeur de cette notion. D'un point de vue grammatical, le mot *tawhid* est un nom verbal (*masdar*) de deuxième forme qui exprime l'idée d'un processus de réunion, d'unification, et qui pourrait ainsi être traduit par "l'acte d'unifier". Dans ce sens, le *mowahhid* ou monothéiste, est aussi un "'unificateur", une personne qui "ramène la multiplicité vers l'unité, vers un principe unique". Le *tawhid* n'implique donc pas seulement l'affirmation d'une croyance, mais est aussi un cheminement, une action constituant à aller du multiple à l'Un, et à réaliser cette unité en soi-même. Dès lors, on pourra parler de *tawhid* comme monothéisme ou doctrine de l'unité, mais aussi comme réalisation concrète de cette unité.[5]

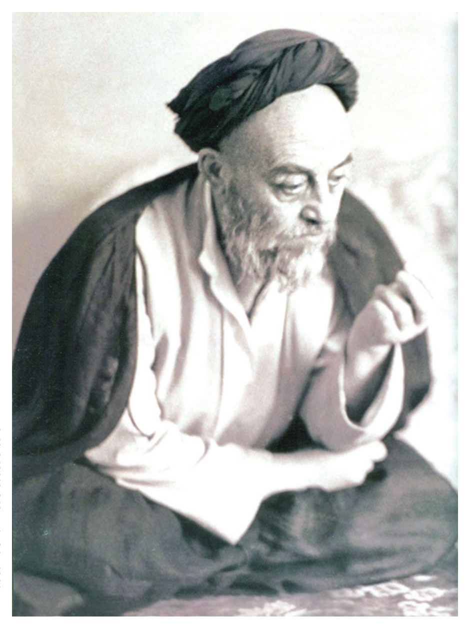
L'unicité divine comporte ainsi plusieurs étapes ou "degrés": on peut ainsi distinguer l'unicité de l'essence divine, c'est-à-dire du Dieu unique et

Le mot tawhid vient de la racine w-h-d qui évoque les notions de singulier, seul, un et unique. Le concept de tawhid a été traduit de diverses façons: parfois simplement par "monothéisme", mais aussi par "unicité divine", "unité divine", "doctrine de l'unité divine"... Ces traductions sont toutes justes en partie, mais aucune n'épuise la profondeur de cette notion.

Créateur de toute chose; l'unicité des attributs, selon laquelle les différents attributs divins comme la miséricorde, le pardon, la puissance, etc. ne forment qu'une seule et même réalité; l'unicité des


*Allâmeh Tabâtabâ'i dans sa jeunesse*

actes, selon laquelle l'ensemble du système de causalité est lié à la volonté divine; et enfin l'unicité dans l'adoration, qui consiste pour le croyant à n'adorer que Dieu dans ses actes de dévotion, ainsi qu'au travers de ses paroles et actions. Plus qu'une simple croyance en un Dieu unique et un état de fait, le *tawhid* constitue donc une force, un élan qui oriente l'ensemble des conceptions et actes du croyant. Il a pour but de faire disparaître la dispersion dont l'homme est victime en suivant des divinités multiples – qui peuvent être des idoles extérieures tout autant que ses désirs intérieurs – afin d'unifier les différentes dimensions de sa personne et lui permettre de contempler l'unité de la création au-delà de sa multiplicité apparente: "*Ma prière et mes actes de dévotion, ma vie et ma mort sont entièrement dévoués à Dieu, le Seigneur de l'Univers*." (6: 162). Pour résumer, le *tawhid* n'implique pas seulement une *connaissance* et une reconnaissance de l'existence d'un Dieu unique, mais aussi tout un *mode d'être* visant à réaliser cette unité en soi.

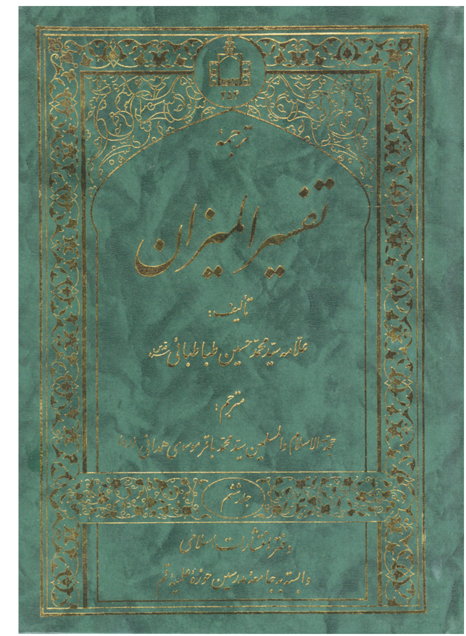

*Allâmeh Tabâtabâ'i*

## La question du *tawhid* dans le Coran selon *Al-Mizân*[6]

Selon 'Allâmeh Tabâtabâ'i, la question du *tawhid* est à la fois la plus centrale et la plus difficile à concevoir en ce qu'elle doit être abordée selon un horizon situé bien au-delà du monde matériel et de ses lois à travers lesquelles nous avons tendance à analyser tout phénomène. A titre d'exemple, lorsque l'on dit que "Dieu est un", la première chose qui vient à l'esprit est que Dieu est une personne ou une entité séparée des autres, très haut dans le ciel ou vivant "quelque part" dans l'espace. Les conceptions humaines de Dieu ont ainsi naturellement tendance à Le réduire à une détermination spatiale et temporelle, et dès lors à inconsciemment penser le Créateur comme un être soumis aux lois de la matière et du changement. Le Coran s'élève contre cette représentation simpliste du Dieu unique consistant à Le considérer comme un "super être" au-dessus des êtres, et à croire que le monothéisme consiste essentiellement à fondre tout un ensemble d'idoles en une seule entité, à laquelle on applique ensuite le qualificatif de "Dieu": "*Et ils [les Mecquois] s'étonnèrent qu'un avertisseur parmi eux leur soit venu, et les infidèles disent: "C'est un magicien et un grand menteur, réduira-t-il les divinités à un Seul Dieu? Voilà une chose vraiment étonnante*"." (38:4-5) Ces versets évoquent ainsi que les adorateurs d'idoles concevaient l'invitation à adorer un Dieu unique comme un appel à ramener toutes les idoles à une seule: ils se représentaient Dieu comme une unité numérale (*wahdat 'adadiyya*), c'est-à-dire comme un "un" appartenant à la simple classe des unités. Dans une telle conception, le concept d'unité s'oppose à celui de multiplicité, et Dieu n'est qu'une "super-entité" d'un

genre particulier surplombant une multiplicité d'entités plus petites du même genre. Selon cette logique, Dieu est réduit à un simple "un parmi d'autres" et est donc limité par le temps et l'espace, tel un roi par rapport à ses sujets: il règne sur eux, mais son pouvoir n'en est pas moins limité. Une telle logique dans la façon d'aborder la relation entre polythéisme et monothéisme peut être comparée à dix verres d'eau que l'on verse dans un bassin pour en faire une eau unique. On peut ainsi reverser cette même eau dans les dix verres, et transformer ainsi de nouveau l'eau unique en dix unités séparées. L'unité numérale est donc limitée, et peut être transformée en une multiplicité d'unités séparées des autres et encore plus limitées. Il faut donc ici distinguer entre ce qui est un et qui peut être comparé à d'autres unités, et ce qui est unique, au-delà de toute comparaison: "*Rien ne Lui ressemble*" (42: 11).

Par des versets comme "*Et votre Divinité est une divinité unique. Pas de divinité à part lui*" (2: 163) ou "*C'est Lui le Vivant. Point de divinité à part Lui. Appelez-Le donc, en Lui vouant un culte exclusif*" (40: 65), le Coran invite clairement à s'éloigner des divinités éparpillées et à n'adorer que le Créateur des mondes. Cependant, le Coran ne se limite pas à attester l'existence d'un Dieu unique, mais expose aussi la *façon* dont Dieu est Un, en invalidant notamment toute notion de contrainte et limitation à Son sujet: "*La force tout entière est à Dieu*" (2: 165); "*C'est Lui l'Unique, le Dominateur suprême (*qahhâr*)* " (13: 6); "*Qui est le meilleur: des Seigneurs éparpillés ou Dieu, l'Unique, le Dominateur suprême? Vous n'adorez, en dehors de Lui, que des noms que vous avez inventés, vous et vos ancêtres, et à l'appui desquels Dieu n'a fait descendre aucune preuve.*"(12: 39-40). Il est ainsi



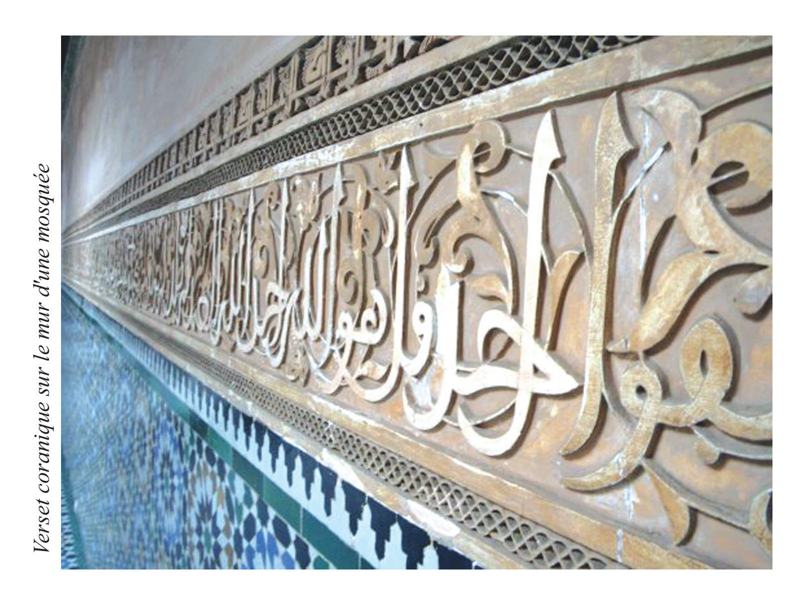
*Couverture du volume 6 du commentaire du Coran* Al-Mizân *de Allâmeh Tabâtabâ'i*

intéressant de constater que dans plusieurs versets, l'attribut "Dominateur suprême" (*qahhâr*) vient immédiatement après l'attribut "Unique" (*wâhid*), venant ainsi souligner que le sens de "Dieu unique" n'est pas "un parmi les autres", et que l'on

> Lorsque l'on dit que "Dieu est un", la première chose qui vient à l'esprit est que Dieu est une personne ou une entité séparée des autres, très haut dans le ciel ou vivant "quelque part" dans l'espace. Les conceptions humaines de Dieu ont ainsi naturellement tendance à Le réduire à une détermination spatiale et temporelle, et dès lors à inconsciemment penser le Créateur comme un être soumis aux lois de la matière et du changement.

ne doit pas penser Son unité comme celle d'un individu ou d'une espèce particulière.

Les versets "*C'est Lui certes qui embrasse toute chose [par Sa science et*



*Verset coranique sur le mur d'une mosquée*

La création n'est donc pas "chose" face à Dieu qui se serait séparée de lui, mais elle Lui est au contraire intimement liée, le tout formant un ensemble plein, unifié, inséparable. Dès lors, la conception du *tawhid* telle que présentée dans le Coran va bien au-delà de la notion de Dieu unique, pour embrasser tous les aspects de la création.

*Sa puissance]*" (41: 54) ou "*A Dieu seul appartiennent l'Est et l'Ouest. Où que vous vous tourniez, la Face (direction) de Dieu est donc là, car Dieu a la grâce immense; Il est Omniscient*" (2: 115) soulignent ainsi que Dieu ne peut être conçu selon la logique des lois de la matière, étant donné que celui qui est omniprésent et embrasse toute chose n'est limité ni à un temps, ni à un espace particuliers comme c'est le cas des objets physiques. Enfin, la sourate intitulée "Le monothéisme pur" (*al-Ikhlâs*) vient confirmer cette vison du *tawhid*: "*Dis:* "*Il est Dieu, Unique (*ahad*), Dieu, le* Samad. *Il n'a jamais engendré, ni n'a été engendré, et nul n'est égal à Lui*" (112-1:4). Ici, le concept de *samad* évoque un être de plénitude, qui ne connaît ni augmentation ni diminution, et qui recouvre tout ce qui existe. Le verset suivant évoquant qu'Il n'a pas engendré vient réfuter l'existence d'une relation entre Dieu et Sa création du type de celle d'une mère mettant au monde son enfant; c'est-à-dire une création qui se séparerait de son Dieu après avoir été "engendrée" et qui enlèverait quelque chose à son Créateur. La création n'est donc pas "chose" face à Dieu qui se serait séparée de lui, mais elle Lui est au contraire intimement liée, le tout formant un ensemble plein, unifié, inséparable. L'unité divine selon le Coran exclut donc toute hypothèse de séparation entre Dieu et Ses créatures. Dès lors, la conception du *tawhid* telle que présentée dans le Coran va bien au-delà de la notion de Dieu unique, pour embrasser tous les aspects de la création.

**La question de la relation entre Dieu et Ses créatures**

Cependant, l'absence de séparation ne signifie pas pour autant l'incarnation de Dieu dans Sa création, car dans ce cas, le *tawhid* ne serait que synonyme de panthéisme. Dans *Nahj al-Balâgha*, l'Imâm 'Ali, premier Imâm des chiites, a parfaitement exprimé toute la subtilité de la relation entre Dieu et Ses créatures:

«*Dieu est à l'intérieur des choses, sans qu'Il se mélange avec elles Et Il est à l'extérieur des choses, sans qu'Il soit séparé d'elles*».[7]

Ainsi, pour saisir toute la profondeur de la notion de *tawhid*, il faut considérer Dieu comme à la fois intensément proche de l'homme: "*Nous sommes plus près de lui que sa veine jugulaire.*" (50 :16); "*Sachez que Dieu s'interpose entre l'homme et son cœur*" (8 :24); "*Il est avec*

*vous où que vous soyez*" (57: 4), "*Je suis tout proche: Je réponds à l'appel de celui qui Me prie quand il Me prie.*"(2 :186), mais aussi comme demeurant absolument transcendant par rapport à Sa création: "*Il est Supérieur à tout ce qu'ils décrivent.*" (23: 91); "*Nul n'est égal à Lui*." (112: 4); "*Rien ne Lui ressemble*." (42: 11).

En nous disant que Dieu est plus proche de l'homme que sa veine jugulaire *et en même temps* qu'Il est Très-Haut et Elevé, le Coran nous invite à dépasser les conceptions trop simplistes de Dieu et de la façon dont Il est "Un". Selon la vision coranique du *tawhid*, proximité intense et transcendance absolue ne s'excluent nullement étant donné que Dieu n'est pas un être matériel limité, mais au contraire l'Etre suprême qui englobe et enveloppe tout: "*C'est Lui le Premier et le Dernier, l'Apparent et le Caché.*" (57: 3)

Le Coran considère également que le *tawhid* fait partie de la nature divine primordiale de l'homme qui recherche naturellement ce qui est un et unique, et s'efforce constamment d'atteindre une unité au milieu de la multiplicité. Cette tendance naturelle est notamment perceptible dans une relation amoureuse, où chacun cherche à aimer une personne unique et à se dévouer à elle. Il en va de même dans le domaine spirituel, comme l'évoque Joseph dans ce beau verset: "*Que vaut-il mieux? Une multitude de divinités ou Dieu l'Unique?*" (12:39)

Dès lors, le *tawhid* se confond avec l'être même et englobe tout ce qui existe d'un point de vue ontologique, constitue le socle des croyances de l'islam du point doctrinal, tandis que sa réalisation intellectuelle et concrète constitue le but suprême du croyant. Ainsi, la vie du croyant doit avoir une dimension "unifiante", de façon à ce que chaque pensée et acte contribue à le rapprocher de Dieu, ainsi qu'à lui révéler la présence de son Créateur dans le monde et en lui-même: "*Nous leur montrerons Nos signes dans l'univers et en eux-mêmes, jusqu'à ce qu'il leur devienne évident qu'Il [Dieu] est la Vérité*." (41: 53). De par sa dimension pratique et concrète, le *tawhid* invite l'homme à se défaire des idoles extérieures et intérieures pour réaliser que chaque chose est un signe (*âya*) de Dieu et la manifestation de Ses perfections divines, et que "*Où que vous vous tourniez, la Face de Dieu est donc là, car Dieu a la grâce immense*" (2: 115). Du Dieu un, le *tawhid* conduit ainsi à "l'unicité de l'existence" (*wahdat al-wujoud*) ainsi qu'à redéfinir son rapport au monde et à soi-même. La réalisation de l'unité en sa propre âme permet l'ouverture progressive de l'œil intérieur pour pouvoir ultimement dire, avec l'Imâm 'Ali, "*Je n'ai vu aucune chose sans voir Dieu devant elle et avec elle*."[8] ■

---

1. 'Allâmeh désigne en arabe quelqu'un de très savant et érudit. Ce mot vient de la racine *'alama* dans le sens de connaître, percevoir, ou encore apprendre.
2. *Kish-e Mehr* (La religion de l'amour), Enteshârât-e Henâres, Qom, 2009.
3. Ibid.
4. Reig, Daniel, *Dictionnaire arabe français*, Larousse, p. 5766.
5. Bonaud, Christian (Yahya Alavi), *L'Imam Khomeyni, un gnostique méconnu du XXe siècle*, Al-Bouraq, pp. 131-132.
6. Nous abordons ici la question de l'unicité évoquée dans le volume 6 du commentaire *Al-Mizân*.
7. Imâm 'Ali, *Nahj al-Balâgha* (La voie de l'éloquence).
8. Ibid.

**Bibliographie:**

-Seyyed Mohammad-Hossein Tabâtabâ'i, *Tafsir al-Mizân*, Vol. 6, traduction persane de Seyyed Mohammad Bâqer Moussavi Hamedâni, Daftar-e enteshârât-e eslâmi, Qom.

-Mortezâ Motahhari, *Concevoir le monde: la vision de l'islam*, Al-Bouraq.

-Imâm 'Ali, *Nahj al-Balâgha* (La voie de l'éloquence).

- *Kish-e Mehr* (La religion de l'amour), Enteshârât-e Henâres, Qom, 2009. [Biographie de 'Allâmeh Tabâtabâ'i]

-Reig, Daniel, *Dictionnaire arabe français*, Larousse.

# Le métier de conteur dans les cafés traditionnels iraniens aujourd'hui

Shâdi Oliaei

### Initiation traditionnelle des *naqqâl* (conteurs)

La profession de *naqqâl* était autrefois l'aboutissement d'une tradition familiale ou d'une vocation précoce. Elle est aujourd'hui pratiquée par des personnes s'étant découvert une passion à l'écoute des conteurs et qui souhaitent s'y investir totalement. Il reste néanmoins des *naqqâl* ayant hérité de cette tradition depuis plusieurs générations. Que les conteurs s'inscrivent dans un héritage familial ou qu'ils le soient devenus par vocation tardive, ils suivent tous un long apprentissage avant de devenir des *naqqâl* à part entière. Ils assistent à de nombreuses séances de contes avant de s'essayer progressivement à la pratique sous la direction d'un maître qui donne des conseils pour perfectionner leur art. Ils prennent ensuite la parole en récitant des passages du *Shâhnâmeh* (Le livre des rois), s'appuyant sur le *toumâr* (le rouleau de parchemin) transmis par le maître. Celui-ci contient les points importants et la manière de raconter avec les extensions qui sont ajoutées lorsque le conteur est censé développer, argumenter ou illustrer son récit.

La profession de *naqqâl* n'est pas réellement organisée en corporation mais certains maîtres se réunissent parfois lorsqu'il s'agit d'attribuer le titre de *naqqâl* à un novice. L'entrée d'un apprenti *naqqâl* dans une assemblée de conteurs professionnels se fait selon une cérémonie organisée par le maître en présence d'autres maîtres *naqqâl* qui attestent de la compétence de l'élève et lui délivrent le titre de *naqqâl*. L'apprenti fait alors le tour de la salle principale du café (à partir de la gauche) en embrassant les mains de ses aînés puis passe une écharpe de soie au cou de son maître. Il doit ensuite s'asseoir face à lui, les genoux collés à ceux du maître, qui lui donne les derniers conseils sur sa pratique à venir. Ce rituel est suivi d'une séance de contes dans la maison du café fréquentée par le maître *naqqâl* et celui-ci débute un récit, puis tend sa baguette à son apprenti qui continue à la place de son maître. Si ce dernier estime sa prestation satisfaisante, l'élève remplace alors définitivement son maître dans le café où il se produisait jusqu'alors.[1] L'apprenti *naqqâl* devient alors conteur à part entière et acquiert progressivement une autonomie totale vis-à-vis des choix d'interprétations imposés par son maître. Il pourra adapter son style narratif selon ce qu'il jugera pertinent et modifier son *toumâr* personnel (tout en respectant l'essentiel du contenu de son apprentissage) qu'il transmettra à son tour à un élève.

### Les conteurs contemporains

Il existe peu de travaux sur les origines sociales des conteurs. Depuis longtemps, ceux-ci provenaient en général des basses et moyennes classes de la société. Pour illustrer nos propos, nous allons présenter les profils de deux conteurs: un conteur de la génération précédente, *morshed*[2] Abbâs Zariri, qui a exercé jusqu'en 1970, et un conteur contemporain, *morshed* Valiollâh Torâbi.

a) *Le conteur Zariri*

Ce conteur, *morshed* Abbâs Zariri (1910-1972) devenu très tôt orphelin, a passé une enfance difficile. Il a commencé sa carrière après avoir été adopté par un groupe de derviches: "*Je suis né en 1910 à Ispahan, dans le quartier Mostahlak. A cette époque, à cause de la guerre mondiale, c'était la disette en Iran et surtout à Ispahan… A l'époque quelqu'un qui conservait des céréales ou de la farine était considéré comme riche… A 11 ans, comme je n'avais pas de*

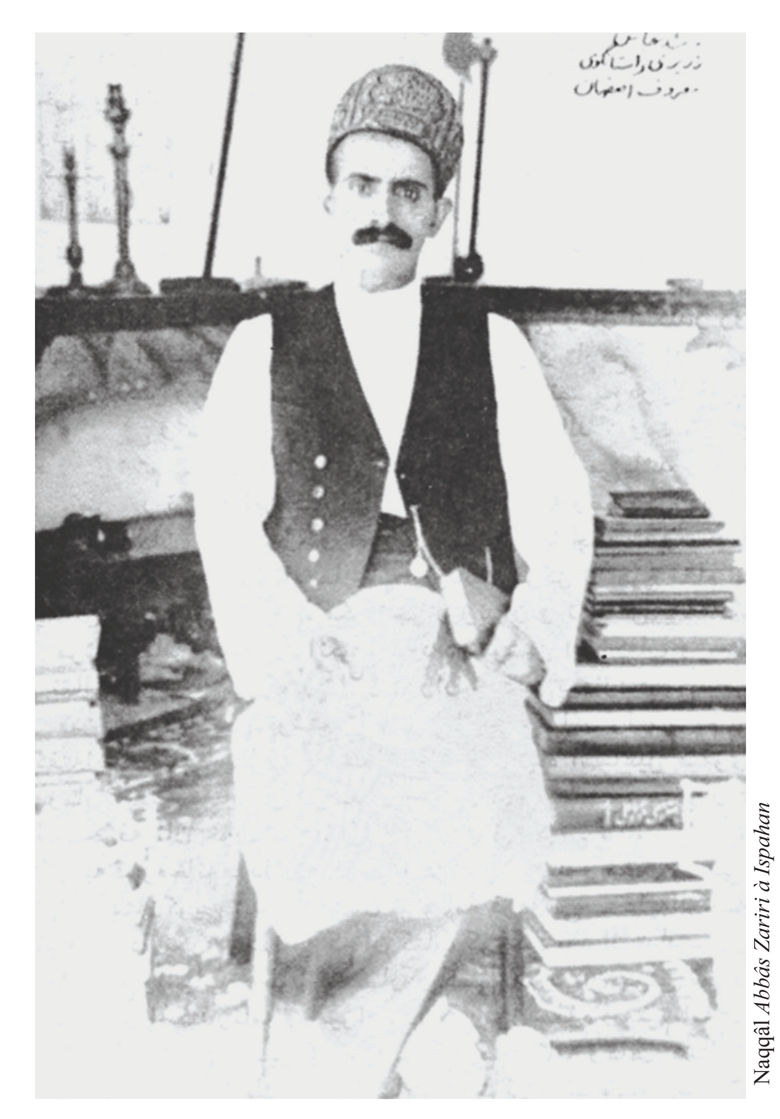
*métier, j'ai vendu la maison de mes parents et j'ai été engagé par un groupe de derviches.*"[3]

Sa vocation provient du milieu de derviches avec lesquels il a voyagé dans divers endroits, notamment dans différentes villes et villages de l'Iran, en Irak et à Oman, durant ses années d'apprentissage. Après avoir beaucoup changé de lieu et d'emploi, il est devenu conteur dans les années 20, désireux simplement de gagner sa vie, le conte étant à l'époque une profession lucrative.[4] Zariri a appris, plus tard dans sa carrière, à lire et à écrire: "*Bien que je fusse un conteur réputé, une personne sachant écrire me lisait le* toumâr. *Après l'avoir écouté et mémorisé, je faisais semblant [de l'avoir lu moi-même]; car, comme beaucoup de* naqqâl*, je ne savais ni lire ni écrire. J'en suis finalement venu à lire des* toumâr *par moi-même: j'ai acheté un livre simple pour un riyal et j'ai demandé à quelqu'un de me montrer [comment lire] les lettres. J'ai très vite appris à lire et à écrire et j'ai continué à lire beaucoup de livres*."[5]

Zariri a récité le *Shâhnâmeh* pendant 37 ans dans le café «Golestân», situé au centre historique (avenue Tchâhar-bâgh), à Ispahan. Les clients du café étaient régulièrement présents et suivaient assidûment les histoires.

En dehors de ce café, Zariri a travaillé occasionnellement dans 27 autres cafés en Iran, tout au long de son activité professionnelle. Pendant les dernières années de sa vie, suite à l'invitation de l'office de tourisme, pour une courte période, il a travaillé dans le café de l'hôtel Shâh Abbâs à Ispahan, fréquenté par les touristes. Mais très tôt, il comprit que ses vrais auditeurs étaient les clients assidus du café traditionnel: "*En 1346 (1968), on m'a invité à l'hôtel Shâh Abbâs et suite à cela, quelques photos de mon passage à l'intérieur de l'hôtel ont été publiées. Il y était aussi indiqué que morshed Zariri, le* naqqâl *reconnu,*

Zariri a récité le *Shâhnâmeh* pendant 37 ans dans le café «Golestân», situé au centre historique (avenue Tchâhar-bâgh), à Ispahan. Les clients du café étaient régulièrement présents et suivaient assidûment les histoires.



Naqqâl *Abbâs Zariri à Ispahan*

*racontait ici des histoires du* Shâhnâmeh *pour les touristes. Il y a eu beaucoup de gens riches ou de touristes qui sont venus m'écouter. Mais en réalité, ils ne m'écoutaient pas; j'avais impression qu'ils ne connaissaient pas le* Shâhnâmeh*. A ce propos, une nuit, à la fin de la représentation, quelqu'un m'a demandé si Tahmineh était la mère de Rostam? Et j'ai répondu: non! C'était la femme de Rostam*."[6]

Aujourd'hui, les gens âgés, à Ispahan, se souviennent du *naqqâli* de Zariri, surtout du jour où il a raconté l'histoire de *Sohrâb kosh* (la mort de Sohrâb) qui était considérée comme un événement important dans le café.

b) *Le conteur Torâbi*

Un autre conteur, *morshed* Valiollâh Torâbi, est né à Téhéran en 1936. Dès l'âge de 7 ans, il commença à jouer dans le *ta'zieh*[7]. Son père mollah Hassan fut un des plus célèbres *ta'zieh-khân* (acteur du *ta'zieh*) à Téhéran. Torâbi débuta le *naqqâli* il y a 50 ans. Il choisit le *naqqâli* à la suite d'une représentation qui l'avait tant impressionné qu'à son retour chez lui, il avait demandé à son père la permission d'apprendre le conte.

La règle veut qu'au cours de son apprentissage, un conteur transcrive le *toumâr* de son maître ou le texte d'une histoire afin d'y puiser des informations, d'apprendre à structurer une histoire et à maîtriser le langage et le style spécifiques au récit d'un conte. Lorsqu'il a fini de le recopier, il maîtrise l'art du *naqqâli*.

Torâbi alla souvent avec son père jouer dans le *ta'zie*h, mais après avoir commencé le *naqqâli*, il n'a pratiquement plus joué dans ce type de spectacle. Il est ainsi devenu conteur à temps partiel et travailla également pour l'assemblée locale. Il sait lire et écrire. Il a appris son métier chez un maître *naqqâl* qui s'appelait *ostâd* (maître) Showghi. Pendant la semaine, Torâbi allait chez lui pour apprendre. Son maître lui racontait des histoires du *Shâhnâmeh* et lui enseignait les méthodes oratoires et gestuelles qu'il employait lors de sa récitation. Tous les soirs, Torâbi allait au café traditionnel pour écouter les *naqqâl*, surtout dans celui où son maître donnait une représentation de *naqqâli*.[8] D'après Torâbi, les *naqqâl* apprennent généralement les mouvements et les gestes au *zourkhâneh*.[9] Torâbi est allé pendant deux ans, chaque soir, assister au *zourkhâneh* pour apprendre les mouvements et pour former son corps au *naqqâli*.

Il a 3 enfants, qui ont été impliqués dans leur jeunesse par l'activité de leur père mais qui exercent maintenant d'autres métiers. Torâbi dit: «*Depuis l'enfance, j'ai été très intéressé par le spectacle du* naqqâli *et souvent à la maison avec mes enfants, nous jouions des histoires du* Shâhnâmeh».[10]

Il écrit lui-même les *toumâr*. Il a eu quelques élèves dont la première femme (Fâtemeh Habibizâd) *naqqâl* iranienne.

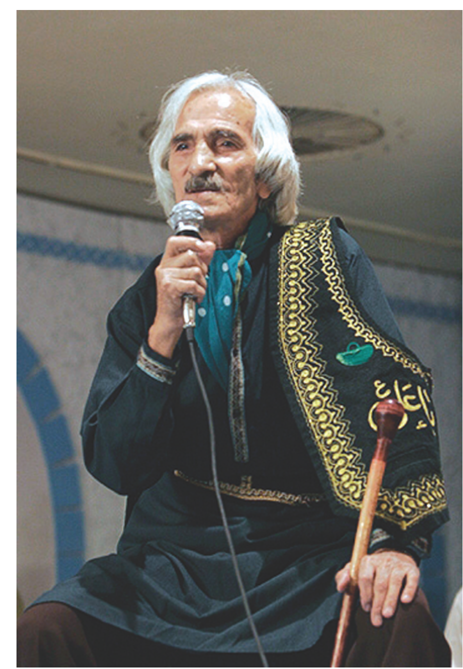
Cette femme *naqqâl* a l'habitude de se produire dans les cafés, les centres culturels ainsi que sur les places publiques. Au début, les clients des cafés étaient surpris et ne l'imaginaient pas sérieusement incarner les personnages, surtout les héros très virils comme Rostam mais très rapidement, elle a été acceptée et reconnue comme un *naqqâl* professionnel dans la représentation de ses personnages.

La règle veut qu'au cours de son apprentissage, un conteur transcrive le *toumâr* de son maître ou le texte d'une histoire afin d'y puiser des informations, d'apprendre à structurer une histoire et à maîtriser le langage et le style spécifiques au récit d'un conte.[11] Lorsqu'il a fini de le recopier, il maîtrise l'art du *naqqâli*. Les *toumâr* ont ainsi joué un rôle important dans la transmission et la préservation des contenus des histoires et, par extension, de la tradition du *naqqâli* elle-même. D'après Torâbi, l'écoute est un autre élément non moins important dans ce processus d'apprentissage: un futur conteur assiste aux représentations de son maître (qu'il peut enregistrer) pour les apprendre par cœur. Il peut également prendre part occasionnellement à des joutes orales en groupe afin d'approfondir sa connaissance de la poésie classique persane.

Il connaît par cœur (ce dont il tire une certaine fierté) une grande quantité de poésies allant de la période classique jusqu'aux poètes persans modernes. Il s'est écarté quelques fois de ses panégyriques habituels pour conter de courtes histoires en vers et en prose avant de commencer véritablement son récit.

Torâbi déclare connaître d'autres conteurs dans la ville et à travers le pays, et se souvient d'une époque où Téhéran en comptait un grand nombre, de sorte que l'on pouvait en trouver au moins un dans chaque café. Il s'est fait un point d'honneur, lors de ses voyages, à trouver le *naqqâl* de chaque ville qu'il visite. Cela, outre l'aspect purement social, lui a permis d'échanger les points de vue et de comparer les textes. Ces observations impromptues d'autres conteurs l'ont aidé à se former, ce que déclarent également la plupart des conteurs rencontrés.

Le café Azari[12], dans lequel se produisait souvent Torâbi, se situe dans



Naqqâl *Valiollâh Torâbi*

le sud de la capitale, dans l'avenue Valiasr. Contrairement aux anciens grands cafés de la ville, pour la plupart fermés, le café Azari a survécu aux changements sociaux

> Torâbi est allé pendant deux ans, chaque soir, assister au *zourkhâneh* pour apprendre les mouvements et pour former son corps au *naqqâli*.

de la ville moderne, et a même plus ou moins conservé son prestige d'antan et une partie de ses fonctions sociales. Le célèbre café Azari poursuit ainsi la tradition des anciennes maisons de café.

### Les différents aspects du métier de conteur

Il est intéressant de noter que les parcours et apprentissages des conteurs sont très peu variés[13]. La plupart ont appris leur art avec un maître, même s'il n'est pas indispensable de suivre un

apprentissage aussi formel. Par exemple, un conteur professionnel de Shirâz, de la même génération que Torâbi, n'a pas reçu d'enseignement de *naqqâl* mais s'est par contre initié à cette activité après avoir entendu ces histoires depuis son plus jeune âge et a connu le succès. Cette

Le public est également familier de tous ces contenus et un conteur ne racontera jamais une histoire inconnue des spectateurs, craignant que les spectateurs ne reviennent d'un jour sur l'autre pour écouter une histoire qu'ils n'ont jamais entendue auparavant. En résumé, les critères valorisés sont ceux de l'apprentissage traditionnel, de la mémorisation et de la maîtrise des contenus.

différence dans l'apprentissage se reflète dans sa technique de récitation. Il s'aide d'un *toumâr* écrit en vers et reste très proche du texte dont il restitue une grande partie de mémoire. Les histoires du *Shâhnâmeh* demeurent la base de ses récits. Ses introductions poétiques sont courtes et varient peu d'un jour à l'autre.

Une autre question importante est celle du talent d'un conteur du point de vue des spectateurs ou des confrères. Ces derniers, qu'ils soient autodidactes ou formés de façon encadrée, utilisent les mêmes critères que le public pour estimer la réussite d'un conteur. Celui-ci doit tout d'abord être un fin connaisseur des textes qu'il récite et avoir une connaissance pleine et entière des sources littéraires et du *toumâr*. Lorsque l'on demande à un conteur l'origine d'une histoire précise ou d'une manière de raconter, il répondra qu'il l'a tirée du *Shâhnâmeh* ou du *toumâr*, ce dernier ouvrage permettant d'évaluer la qualité d'un *naqqâl*, de même que la mémorisation d'une grande quantité de poésie lyrique dont les conteurs se prévalent.[14]

Le public est également familier de tous ces contenus et un conteur ne racontera jamais une histoire inconnue des spectateurs, craignant que les spectateurs ne reviennent d'un jour sur l'autre pour écouter une histoire qu'ils n'ont jamais entendue auparavant. En résumé, les critères valorisés sont ceux de l'apprentissage traditionnel, de la mémorisation et de la maîtrise des contenus.

A l'examen des qualités d'un conteur on peut penser, à tort, que la tradition iranienne du conte est fortement fondée sur le texte écrit. Il est de plus évident que d'autres aspects que le texte entrent en jeu dans le récit, tels que la qualité vocale et la gestuelle qui influent sur le public et sa réaction à l'histoire. Conscient de ce fait, le conteur boit parfois des décoctions spéciales d'herbes avant la représentation afin de préparer sa voix et ses poumons. La plupart s'accordent sur la nécessité pour un conteur de posséder une bonne voix, mais d'autres ont développé un style personnel de présentation, rien de tout cela n'étant l'objet d'un enseignement. L'aspect vocal en lui-même semble être le fruit du travail du conteur tout au long de sa carrière et en accord avec ses propres objectifs. D'autre part, tous les conteurs reconnaissent emprunter des éléments stylistiques de confrères qu'ils ont eu l'occasion d'entendre, tel Torâbi, qui chaque fois qu'il se trouvait dans une ville, tâchait d'aller écouter le conteur local afin de puiser dans la représentation des éléments à intégrer à son propre spectacle. On peut en cela rapprocher les conteurs ayant connu un apprentissage formel théorique des autodidactes.

On peut s'interroger sur une autre caractéristique de la tradition du conte, celle de l'affluence quotidienne d'un public revenant écouter un conteur. Cette affluence s'explique en partie par les autres fonctions remplies par les cafés parmi lesquelles, la fidélité au lieu occupant une importance au moins égale à l'attachement porté à l'artiste. En effet, on constate que les habitués ne cessent pas de fréquenter un café lorsqu'un conteur change de lieu ni ne le suivent dans son nouveau café. Tout cela pose alors la question de l'assiduité des spectateurs et de la popularité du conteur.

Il nous faut également souligner la place importante qu'occupe le conte dans la vie religieuse non rituelle en Iran, outre sa valeur de divertissement, créateur de lien social ou même de l'argent qu'il peut rapporter au propriétaire d'un café. Ce caractère religieux se reflète également dans le terme utilisé pour désigner le conteur, celui de *morshed*. Le public du café est toujours prêt à retransmettre ce sentiment et le conteur prononce des grâces pour les spectateurs en retour de leur générosité. Ainsi, le café, le conteur et ses histoires jouent un rôle complexe dans la vie culturelle traditionnelle en Iran. ■

---

1. Nadjm, Soheylâ, *L'art du conteur en Iran, Ph.D. diss*., Université de Paris III -Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006, p. 461.
2. *Morshed* (professeur ou maître) est le titre traditionnellement attribué aux *naqqâl* et par lequel les spectateurs s'adressent ou se réfèrent à certains *naqqâl*. Ce titre possède une connotation religieuse puisque le *morshed* suprême est Ali, premier Imâm des chiites. Ce titre s'applique également aux héritiers religieux et intellectuels d'Ali, de sorte qu'il a pris le sens de «professeur» et, par extension, celui d'une personne ayant une connaissance des livres et capable d'en produire une interprétation.
3. Zariri, 'Abbâs, *Dâstân-e Rostam va Sohrâb: be revâyat-e naqqâlân* [L'Histoire de Rostam et Sohrâb: le récit de conteurs], Ed. J. Doustkhâh, Téhéran, éd. Tous, 1990, p. 26.
4. *Ibid*., p. 26.
5. *Ibid*., p. 28.
6. Zariri, A., *op. cit.*, p. 34.
7. Une pièce religieuse dans laquelle les participants jouent les rôles des martyrs et de leurs ennemis. Sur le *ta'ziyeh* en particulier, voir étude de: Homâyouni, Sâdegh, *Ta'ziyeh va ta'ziyeh-khâni* [*Ta'ziyeh* et la performance de *ta'ziyeh*], Téhéran, éd. Publication of the Festival of Arts, 1975.
8. Taqiân, Lâleh, «Goftegou bâ morshed Torâbi» [Entretien avec le maître Torâbi], in *Faslnâmeh-ye teâtr*, n°11 et 12, Téhéran, 2000, p. 154.
9. Le *Zourkhâneh* (littéralement «maison de la force») offre un contexte qui peut être considéré comme en partie cérémonial et en partie démonstration sportive. En contrebas, au centre du bâtiment qui accueille les pratiquants se trouve une cour autour de laquelle se disposent les hommes, et une galerie pour le maître (*ostâd*) ou le leader spirituel (*morshed*) et les musiciens. L'accompagnement musical est aujourd'hui limité à des percussions et à une récitation de passages du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi . Plusieurs rythmes sont employés, et une grande variété de mouvements y sont associés, dont des démonstrations de force faites en manipulant des objets lourds (des poids de bois et des chaînes métalliques) et des démonstrations de souplesse. Il servait autrefois de lieux de regroupement social. Des membres du zo*urkhâneh* appartenaient également à des confréries ainsi qu'à des associations de quartiers.
10. Taqiân, Lâleh, *loc., cit*., p. 153.
11. Mahjoub, Mohammad Ja'far, «Tahavvol-e naqqâli va qesseh-khâni, tarbiat-e qesseh-khân, va Tumârhâ-ye naqqâlân» [Evolution du *naqqâli*: récit de l'histoire, lecture de rouleaux de parchemin et initiation du conteur], in *Nashrieh Anjoman-e Farhang-e Irân-e Bâstân*, n° 1, Téhéran, 1970, vol. 8, pp. 48-49.
12. Plus de détails sur cet établissement voir article de Ershâdi, Bâbak: http://www.teheran.ir/spip.php?article761
13. Pour connaître les étapes pour devenir un orateur professionnel haut placé, voir: Vâezikâshefi Sabzevâri, Molânâ Hossein, *Fotovvat-nâmeh* [Le Livre chevaleresque de Soltâni], Ed. M. J. Mahjoub, Téhéran, éd. Bonyâd-e Farhang, 1971.
14. Pages, M. Helen, *Naqqâli and Ferdowsi*, Ph. D.diss, Université de Pennsylvanie, 1977.

# Entretien avec Anne Aghion, documentariste

Djamileh Zia
Arefeh Hedjâzi
Transcrit par: Djamileh Zia

**Anne Aghion a participé au 4e festival de films documentaires de Téhéran *Cinemâ Haghighat* ou *Cinéma Vérité* (qui a eu lieu du 8 au 12 novembre 2010), avec son quatrième film sur les habitants d'un village au Rwanda intitulé *Mon voisin, mon tueur*. Ce film, résumé des trois films précédents d'Anne Aghion, tente de cerner les sentiments des rescapés des massacres de 1994, quinze ans après, lors du retour au village des hommes accusés d'avoir participé au génocide des Tutsis. Anne Aghion a accepté de passer quelques heures à *La Revue de Téhéran* pendant son séjour à Téhéran, ce qui a été l'occasion pour nous de nous entretenir avec elle.**

**Arefeh Hedjâzi: Mme Aghion, pourquoi avez-vous choisi de faire des films sur le Rwanda?**

Anne Aghion: Ce n'est pas tellement le Rwanda qui m'intéressait, à priori. Ce qui m'intéresse, c'est comment fait-on pour vivre ensemble, dans des conditions difficiles. Et en l'occurrence, au Rwanda, comment les gens font-ils pour vivre ensemble après le cataclysme du génocide; comment font-ils pour reconstruire? Ceci dit, quand je fais des films, je ne sais pas si c'est moi qui choisis le film; je veux dire que quelquefois, c'est le film qui me choisit. Par exemple, pour le sujet du Rwanda, j'ai rencontré quelques représentants de la justice rwandaise qui étaient en voyage d'étude aux Etats-Unis et c'est comme cela que j'ai entendu parler des *gacaca*[1], et le jour où je les ai rencontrés, je me suis dit: "Ça, c'est un film!"

**Djamileh Zia: Pouvez-vous expliquer à nos lecteurs ce que sont ces *gacaca*?**

A. A.: Les *gacaca* sont des tribunaux que le gouvernement rwandais a mis en place pour juger ceux qui ont été incriminés dans le génocide des Tutsis. Ces *gacaca* sont inspirés d'une justice traditionnelle, mais le processus qui s'y déroule n'est plus traditionnel. Ces tribunaux fonctionnent en réalité de façon très inégale selon les endroits, car les juges sont des citoyens qui ont reçu une formation de courte durée à cette intention.

**A. H.: C'était le processus qui permettait de faire la paix qui vous intéressait?**

A. A.: Non, ce n'était pas cela non plus, parce que faire la paix relève plutôt d'une volonté politique. Moi, ce qui m'intéresse, ce sont les gens; c'est voir comment les gens arrivent à négocier un espace commun.

**Dj. Z.: Je pense que ces *gacaca* ont surtout été mis en place pour permettre aux prisonniers de retourner chez eux, non?**

A. A.: Oui. C'est une solution politique pour que les gens puissent rentrer chez eux, sans mettre tout le pays en prison. Et moi, à la limite, dans le travail que j'ai fait, les *gacaca* étaient un prétexte, ce n'est pas les mécanismes juridiques qui m'intéressaient particulièrement, mais comment les gens faisaient pour vivre ensemble.

**Dj. Z.: Au Rwanda, est-ce que cela vous a semblé**

**possible que les meurtriers et les familles des victimes vivent ensemble?**

A. A.: Ils vivent ensemble en pratique; mais les questions restent. C'est-à-dire qu'on se demande pendant combien de temps, jusqu'à quand, dans quelles mesures et dans quelles limites cette coexistence sera possible, comment est-ce que cela se passera à la prochaine génération, et quelles seront les conséquences du génocide sur les générations suivantes.

**A. H.: Est-ce important de savoir comment les gens vivent ensemble maintenant? Dans deux ou trois générations, ce ne sera plus qu'une mémoire.**

A. A.: Justement, il faut la créer, cette mémoire. La mémoire ne se met pas en place toute seule, les gens construisent une mémoire collective. On va à l'école, où on nous enseigne l'histoire, et l'on raconte justement des histoires différentes, selon que l'on veut faire passer tel ou tel message. La mémoire est donc créée par la volonté des individus, mais aussi par les volontés politiques. Et la question est: de quoi veut-on que les gens se souviennent?

**A. H.: Souhaitez-vous prendre part à cette mise en place de la mémoire?**

A. A.: J'y ai déjà pris part, car mes films existent. Mais tous les films, tous les livres, participent à cette mémoire, pas uniquement mes films.

**A. H.: Il me semble que les génocides ont toujours existé dans l'histoire de l'humanité. Par exemple au Moyen Age, Gengis Khan a rasé plusieurs villes iraniennes, comme Merv, Neyshâbour ou Tabriz. Le génocide de Rwanda n'est donc pas quelque chose d'exceptionnel. Qu'en pensez-vous?**

A. A.: Pour ce qui est des massacres perpétrés par Gengis Khan, je ne connais pas bien cette partie de l'histoire et je ne peux donc rien dire. Cependant, il me semble que l'on observe depuis cent ans environ, des volontés d'extermination de masse qui semblent être quelque chose de nouveau dans l'histoire de l'humanité.

> Quand je fais des films, je ne sais pas si c'est moi qui choisis le film; je veux dire que quelquefois, c'est le film qui me choisit. Par exemple, pour le sujet du Rwanda, j'ai rencontré quelques représentants de la justice rwandaise qui étaient en voyage d'étude aux Etats-Unis et c'est comme cela que j'ai entendu parler des *gacaca*, et le jour où je les ai rencontrés, je me suis dit: "Ça, c'est un film!"

Je rappelle que dans le génocide, il y a une intention d'exterminer des gens en raison de ce qu'ils sont. Dans le cas de Gengis Khan, y avait-il cette volonté d'exterminer la population des villes en raison de ce qu'ils étaient, ou y avait-il juste une volonté de conquête? Par exemple, lors de la Première Guerre mondiale, il y a eu beaucoup de morts, mais pas de génocide, c'est-à-dire qu'il n'y avait pas la volonté d'exterminer une population. En tout cas, je pense qu'il ne faut pas banaliser le génocide, et pour cela il faut continuer à penser que le génocide est un fait exceptionnel dans l'histoire de l'humanité.

**A. H.: Je pense que Gengis Khan voulait exterminer les gens qui vivaient en Iran. Ceci dit, je ne veux pas banaliser le génocide, je dis juste qu'il y a probablement eu des génocides de**



*Photo extraite du film* Mon voisin, mon tueur *d'Anne Aghion, montrant un* gacaca.

**tout temps.**

A. A.: Ce qui est tout de même très marquant dans le génocide du Rwanda, c'est l'extrême proximité de la violence. Les Hutus ont tué des Tutsis qu'ils connaissaient depuis leur enfance, ils avaient grandi ensemble, ils avaient parfois des liens familiaux.

**Dj. Z.: Et ce qui est impressionnant, c'est qu'ils ont tué avec des instruments qu'ils utilisent dans la vie de tous les jours, des instruments qu'ils utilisent même encore maintenant pour couper de la viande ou abattre un arbre. D'ailleurs on voit dans votre film une séquence où les gens ont à la main des instruments tranchants.**

A. A.: Oui.

**A. H.: Pourquoi y-a-t-il eu ces massacres au Rwanda tout à coup? Etait-ce un déchaînement des passions, en quelque sorte?**

A. A.: Non, ce n'était pas un déchaînement de passions. Les choses avaient été programmées depuis presque trois ans. Il y a eu bien entendu des dynamiques locales qui ont fait que des gens ont profité du génocide pour piller et prendre le pouvoir sur leurs voisins, mais ce n'était pas passionnel, bien qu'on ait voulu faire croire que cela avait été une réaction passionnelle.

**Dj. Z.: La France a été critiquée pour le rôle qu'elle a joué au Rwanda.**

A. A.: La France a soutenu le gouvernement rwandais en place au moment du génocide. C'est une histoire assez complexe. A la fin des années 1950, un peu avant l'indépendance du Rwanda (qui était une colonie belge), il y a eu quelques massacres.

**Dj. Z.: Les Hutus ont-ils massacré les Tutsis à l'époque?**

A. A.: Oui. Il y a eu donc une première vague de réfugiés Tutsis, en 1959, qui sont allés dans les pays limitrophes, en Europe et aux Etats-Unis. Trente ans plus tard, en 1990, les enfants de cette première vague de réfugiés (dont une grande partie était en Ouganda) ont décidé qu'ils

voulaient rentrer au Rwanda.

**Dj. Z.: Ils formaient le Front Patriotique Rwandais, n'est-ce pas?**

A. A.: Oui. Ils ont donc attaqué pour rentrer au Rwanda, et comme c'est très souvent le cas, la guerre a caché le génocide.

**Dj. Z.: Quel a alors été le rôle de la France?**

A. A.: Quand les Tutsis expatriés ont attaqué pour rentrer au Rwanda, il y a eu des négociations de paix entre le FPR et le gouvernement rwandais. Pendant toute cette période, la France a soutenu le gouvernement rwandais en place, et ce gouvernement a créé des milices, a importé des armes, a créé une radio qui prêchait la haine contre les Tutsis... Enfin, il serait plus exact de dire que les factions extrémistes du gouvernement ont fait ces choses-là. La France a donc soutenu ce gouvernement rwandais, et quand le génocide a démarré, elle a continué plus ou moins à le soutenir. Finalement, la France a décidé de mettre en place l'Opération Turquoise pour sauver des Rwandais, mais cette opération a joué un rôle à double tranchant, en ce sens qu'elle a permis de faire sortir du pays toute une partie des génocidaires, bien que par ailleurs, il y ait eu des Tutsis sauvés grâce à l'Opération Turquoise.

**A. H.: Est-ce que vos autres films ont le même thème que ceux que vous avez faits sur le Rwanda?**

A. A.: J'ai tourné mon premier film au Nicaragua, au milieu des années 1990. C'était un film sur Managua. Managua a été complètement détruite par un tremblement de terre dans les années 1970, et quand je suis arrivée dans cette ville près de vingt ans plus tard, je me suis trouvée face à un très beau paysage: le centre de Managua était complètement détruit, il y avait une quinzaine de carcasses d'immeubles au milieu d'une végétation tropicale luxuriante, et il y avait un lac magnifique, une cathédrale et un vieux cinéma qui n'avaient pas de toit. J'ai voulu faire un film là-dessus. Je savais déjà à l'époque que ce serait un film sur «comment fait-on pour reconstruire», et je me rends compte, maintenant, que c'était aussi un film sur «comment fait-on pour vivre dans des circonstances difficiles». J'ai fait un film sur l'Antarctique aussi, qui est encore une fois un film sur «comment fait-on pour vivre ensemble», en particulier dans une situation extrême comme celle de la vie en Antarctique. Je voulais comprendre ce qui motive des gens (en l'occurrence des chercheurs) à se mettre dans une telle situation et à faire ce travail.

> La mémoire ne se met pas en place toute seule, les gens construisent une mémoire collective. On va à l'école, où on nous enseigne l'histoire, et l'on raconte justement des histoires différentes, selon que l'on veut faire passer tel ou tel message. La mémoire est donc créée par la volonté des individus, mais aussi par les volontés politiques. Et la question est: de quoi veut-on que les gens se souviennent?

**A. H.: J'ai l'impression que vous voyagez beaucoup.**

A. A.: Quand je montre mes films, oui. Et je voyage beaucoup dans des endroits où il y a eu des conflits.

**Dj. Z.: Est-ce parce que vous souhaitez montrer vos films aux gens qui ont vécu dans des circonstances conflictuelles?**



*Une femme en train de témoigner dans un gacaca. Photo extraite du film* Mon voisin, mon tueur *d'Anne Aghion.*

A. A.: Je trouve que c'est intéressant de leur montrer mes films sur le Rwanda. Au cours de ces années, je me suis rendue compte que les gens qui ont vécu des situations de conflit dans leur pays, s'identifient très fortement quand ils voient mes films sur le Rwanda, et comprennent exactement de quoi il s'agit. J'ai montré il y a quelques années mon deuxième film sur le Rwanda à Beyrouth, et juste après la projection, plusieurs jeunes Palestiniens sont venus me voir et m'ont dit que si ces Rwandaises, dont le mari et les enfants avaient été tués, pouvaient parler aux hommes impliqués dans ces meurtres, pourquoi nous, les Palestiniens, ne pourrions pas faire la même chose? J'ai assisté à des réactions similaires en Haïti, en Corée. A partir du moment où les gens arrivent à lire les sous-titres, en français ou en anglais, ils comprennent exactement de quoi il s'agit.

**Dj. Z.: Vous avez donc l'espoir que montrer vos films aura des effets bénéfiques sur les gens qui ont vécu des conflits, ou les fera réfléchir en tout cas.**

A. A.: Oui.

**Dj. Z.: Avant de faire des films, vous travailliez au *New York Times* et au *Herald Tribune*. Pourquoi avez-vous laissé tomber votre travail dans ces quotidiens?**

A. A.: J'ai travaillé dans les services photos de ces quotidiens, puis je me suis occupée de la gestion. Je veux dire que je n'ai jamais été une journaliste, je n'ai jamais écrit d'articles. Et j'ai quitté ce travail parce que j'ai besoin de prendre mon temps. Je n'ai pas envie d'être rapide, d'avoir des idées à l'emporte-pièce. Je pense que le monde n'est pas du tout en noir et blanc, il est plutôt une composition de variations de gris. Cela fait dix ans que je travaille au Rwanda et je ne suis toujours pas sûre de comprendre ce qui s'y passe. Par ailleurs, je n'ai pas l'esprit méthodique et rigoureux nécessaire à la recherche scientifique; je suis beaucoup plus intuitive. Cela me va donc assez bien de faire des films, et de regarder le monde à travers ce prisme-là.

**Dj. Z.: Vous habitez à Paris et à New York, n'est-ce pas?**

A. A.: J'habite entre Paris et New York, mais plutôt à New York. Mon père est français, ma mère américaine. C'est un choix de ne pas faire de choix entre ces deux endroits, du moins pour l'instant, parce qu'il y a des choses qui me déplaisent et d'autres qui me plaisent dans les deux endroits.

**Dj. Z.: Je pense que cela vous permet d'avoir une vision plus large.**

A. A.: Oui, mais c'est difficile, parce qu'on ne sait pas où l'on habite finalement, on a le sentiment de ne pas avoir d'ancrage.

**Dj. Z.: Avez-vous des projets?**

A. A.: Je n'ai pas de projet de film pour l'instant. Il y a deux projets que

j'essaie de mettre en place. J'ai l'intention de montrer mes films (sur le Rwanda) au Cambodge, à travers tout le pays, avec un cinéaste cambodgien qui s'appelle Rithy Panh, qui a un centre au Cambodge et fait des projections itinérantes; et j'essaie aussi d'organiser des projections au Rwanda, où je collabore avec une rwandaise, et je pense qu'on va lancer un programme de projection à travers le pays. Le Rwanda est un endroit rural. C'est un petit pays, avec une forte densité de population, et comme il y a peu d'électricité, il n'est pas simple d'y montrer des films. C'est un peu la même chose avec le Cambodge. La géographie est un peu différente, mais ce pays est également rural. Mes projets sont donc l'organisation de ces projections itinérantes au Rwanda et au Cambodge. Je réfléchis aussi à la mise en place d'un centre qui ressemblerait au centre de Rithy Panh dont je parlais plus haut. Il a créé un centre étonnant à Phnom Penh, et mon idée est de construire quelque chose de similaire à Kigali: un centre de ressource audiovisuelle, dans lequel les Rwandais pourraient consulter une base de données en rapport avec leur histoire, et des images de leur pays.

**Dj. Z.: Ce sera donc une archive.**

A. A.: Oui, c'est un peu une archive, mais c'est l'accès qui est important. L'idée est vraiment de permettre aux Rwandais d'avoir accès à ces films.

J'ai montré il y a quelques années mon deuxième film sur le Rwanda à Beyrouth, et juste après la projection, plusieurs jeunes Palestiniens sont venus me voir et m'ont dit que si ces Rwandaises, dont le mari et les enfants avaient été tués, pouvaient parler aux hommes impliqués dans ces meurtres, pourquoi nous, les Palestiniens, ne pourrions pas faire la même chose?

**Dj. Z.: Anne Aghion, merci beaucoup d'être venue à *La Revue de Téhéran* et de nous avoir accordé cet entretien.**

A. A.: Cela m'a plaisir de venir à votre revue. ■

1. Prononcez *gatchatcha*.



*Extrait du film "Ice People" d'Anne Aghion*

**"Le souvenir du lierre, du jacaranda, et du cempasúchil* est toujours là."**

# Entretien avec Rita Vega Baeza, professeure de philosophie, poétesse, peintre et psychanalyste mexicaine

Entretien réalisé par
Farzâneh Pourmazâheri

*Sacrée est l'invention de l'écriture*
*En un hybride qui parle y vole: Ibis.*
*Tes hiéroglyphes fluviaux se débordent*
*Et une eau lointaine se fixe dans cette feuille*
*Une pierre semblable a la mémoire,*
*Et condensée en cercles concentriques*
*De pierre*
*Un rêve qu'en le lisant, en plus*
*S'éparpille*

Rita Vega Baeza, *l'Egypte*

Née en 1961 à Querétaro, Rita Vega Baeza est poétesse, psychanalyste et professeure d'université au Mexique (Universidad Autónoma de Zacatecas). Elle est également docteur en philosophie et psychanalyse à l'Université Compultense de Madrid. Elle a écrit diverses œuvres telles que *Dictionario de usos del español*, *México-España* (*Diccionnaire des usages en espagnol, Mexique-Espagne*) et l'anthologie de *Que-rétaro, SEP*. Elle a également publié des articles et des poèmes dans les revues *Alhucema* (Espagne), *Diserta* (Guadalajara, Mexique), *Dos filos* et *Reitia* (Zacatecas, Mexique).

Rita Vega Baeza a été membre d'ateliers littéraires dans différents pays et institutions aux côtés d'intellectuels comme Fernando Savater, Efraín Bartolomé, Juan José Macías, Luis Antonio de Villena ou encore Silvia Donoso. Elle s'est aussi distinguée dans le concours de poésie à la Universidad Autónoma de Querétaro. Ses peintures abstraites manifestent un autre aspect des talents de cette artiste et intellectuelle mésoaméricaine.

**Farzaneh Pourmazaheri: Pouvez-vous nous parler des moments décisifs de votre vie qui ont contribué à la formation de votre personnalité actuelle d'académicienne polyvalente?**

**Rita Vega Baeza:** J'ai commencé à écrire des poèmes avant l'âge de vingt ans, notamment du fait de la difficulté que j'avais à exprimer mes sentiments. Je voulais dire à quelqu'un un mot affectueux, mais au lieu de cela, je me comportais avec indifférence et répondais même avec désintérêt. Je me demandai ensuite: "Pourquoi lui ai-je dit ce mot-ci et pas celui-là, que je voulais réellement dire?" Le fait est que le langage est un organisme qui se *surimpose*.

Puis, pour dominer partiellement cette révolte, j'écrivais tout ce que je voulais dire. Mais plus tard, il arrivait que mon écriture, bien qu'elle ait été justement celle d'hier, me paraisse bizarre. C'était anachronique; quand mon destinataire me disait quelque chose en rapport avec cela, je ne pouvais pas m'armer des mots appropriés. Je me suis rendue compte que le temps est une difficulté en relation

avec des désirs. J'ai vu pour la première fois sa forme géométrique dans un iris, dans les yeux de ma mère, ce qui est circulaire, oraculaire: le temps. Je dis bien ce qui est oraculaire et non pas oculaire. Dans le regard d'autrui, il y a quelque chose d'infinitésimal.

Je crois que le temps dans la poésie est réversible, parce que là, l'énigme entre dans le jeu, la devinette: un savoir qui possède l'exactitude et la vivacité du clair-obscur et du crépuscule.

**F.P.: Comment le savoir philosophique peut-il influer l'inspiration poétique?**

**R.V.B.:** C'est peut-être l'inverse. Il y a plutôt une influence de la poésie comme matière première. Je considère que les personnes n'évoluent pas en fonction de la poésie. On ne peut pas dire que tel poète ou tel mouvement poétique a évolué. En fait, cette idée remonte à la notion de progrès, mais le progrès en question n'a presque rien accompli de ce qui avait été promis.

Si tous les siècles sont en ce moment présents, comme nous en a averti Octavio Paz, la simple existence du mal questionne les philosophies et les théologies de l'obéissance morale, tout en offrant et en prolongeant des mondes meilleurs que ce monde ci, avec le prix très cher d'avoir infériorisé le mot poétique à la faveur d'un ordre strictement utilitaire, rational et correct.

**F.P.: Que pensez-vous de la "déshumanisation de l'art moderne"? Cet art a-t-il vraiment été déshumanisé?**

**R.V.B.:** Il y a une survalorisation non pas de la valeur de l'art, mais de son prix. Si une telle déshumanisation existait, elle serait basée sur le fait que presque toute expression aspire au marché, c'est-à-dire au spectacle. L'art dans la vitrine, dans l'exhibition, pour être vendu. La volonté de l'absence a été perdue, le besoin de la périphérie.

Si tous les siècles sont en ce moment présents, la simple existence du mal questionne les philosophies et les théologies de l'obéissance morale, tout en offrant et en prolongeant des mondes meilleurs que ce monde ci, avec le prix très cher d'avoir infériorisé le mot poétique à la faveur d'un ordre strictement utilitaire, rational et correct.

**F.P.: A votre avis, quels penseurs modernes ont réussi à donner sens au "néant" de la vie d'aujourd'hui?**

**R.V.B.:** Il n'y a pas que des penseurs, mais aussi des créateurs et des organisations: Renoir, Rothko, Modigliani, Balzac, Goethe, Kurt Vonnegut, J.D Salinger, Bahman Ghobâdi, Nazim Hikmet, Orham Gencebay, Bob Dylan, Edit Piaf, G. Brassens, Anna Magnani, F. Fellini, P. Pasolini, F. Coppola, Majid Majidi, Kant, Schopenhauer F. Nietzsche, S. Freud,



*Rita Vega Baeza*

Lacan, F. Saussure, Heidegger, Novalis, Baudelaire, Rimbaud, J. L. Borges, O. Paz, Miguel Hernández, l'UNICEF, Martin Luther King, le Comité International de la Croix Rouge, Rita Levi-Montalcine, James Watson et Francis Crick. Béla Bártok, Matt Groening, Walt Whitman, Saint-John Perse, Vicente Huidobro, Jordi Savall, Salvador Dalí, Ernesto Cassirer, Levi-Strauss, R. Otto, H. Marcuse, P. Sloterdijk, E. Allan Poe, J. Joyce, etc.

**F.P.: Que pensez-vous de l'influence de la philosophie islamique dans la pensée chrétienne, en particulier au regard de l'influence de la culture musulmane sur la société espagnole après la conquête arabe?**

**R.V.B.:** Justement fatigué de l'Occident, Nietzsche s'est tourné vers Zoroastre, en estimant que le christianisme avait fait de la souffrance le centre et le modèle de tout apprentissage, et que la haute valorisation de cette souffrance empêchait de vivre, car il ne restait plus que l'aspiration à l'auto-mortification.

L'inclusion de l'Autre, de cette instance symbolique et indéfinie, nous permet de penser à nous-mêmes et d'accepter la différence.

L'inclusion de l'Autre, de cette instance symbolique et indéfinie, nous permet de penser à nous-mêmes et d'accepter la différence.

**F.P.: Que-ce que la mythanalyse? Quelle relation a-t-elle avec la psychanalyse et comment les sociétés modernes sont étudiées à partir de cette science?**

**R.V.B.:** L'on peut dire que le père de la psychanalyse est Sigmund Freud, qui a comme découverte fondamentale l'inconscient, grâce a laquelle on peut mesurer la fragilité de "la raison" et de l'homme. A partir de cette science, de multiples écoles et ruptures épistémiques ont vu le jour. L'une de ses nouvelles branches a été la mythanalyse, dont l'un des grands représentants est G. Durand. Donner un lieu au mythe est justement ne pas accepter l'hégémonie de la raison et s'ouvrir à autre forme de savoir.

**F.P.: Si nous disséquons les éléments constitutifs de la peinture abstraite, la ligne, la couleur, le clair-obscur, etc., en disant que chaque élément porte son propre langage, lequel de ces éléments communique le plus puissamment avec le public?**

**R.V.B**.: La magie, l'explosion de la lumière, tout ce qui ne peut pas être expliqué et qui, nonobstant, s'ouvre au règne de l'exclamation.

**F.P.: Connaissez-vous les poètes persans?**

**R.V.B.:** Seulement Ferdowsi.

**F.P.: Quel poète persan est connu au Mexique? Quelle est la raison pour laquelle le public mexicain est attiré par tel poète et non par tel autre?**

**R.V.B.:** En général, ici au Mexique, nous ne connaissons pas beaucoup la culture persane. Il y a peu de programmes culturels sur cette très riche culture millénaire. L'échange culturel est réduit et c'est seulement fugacement que nous pouvons avoir un accès direct à un poète moderne ou classique.

**F.P: Avez-vous déjà visité l'Orient? Si oui, quels sont les aspects de la vie orientale qui vous ont touchée?**

**R.V.B.:** J'ai eu l'opportunité de connaître une partie de la culture islamique au Maroc et en Egypte. Mais

je n'ai pas encore voyagé dans l'Orient géographique. J'aimerais beaucoup découvrir l'architecture, la peinture et ses mondes littéraires, aussi bien que sa culture culinaire, sa musique et surtout ses gens… ses marchés et ses cimetières.

**F.P.: Quels sont les caractéristiques notables des sujets antiques, médiévaux et modernes?**

**R.V.B.:** Leur besoin de savoir et leur passion pour l'art.

**F.P.: Comment est-il possible de montrer *l'oubli* dans une œuvre artistique, un poème, une peinture, etc?**

**R.V.B.**: En oubliant justement toute question strictement méthodique et en n'acceptant que le minimum, le détail. Peut-être que ce qui est inutile possède une richesse singulière.

**F.P.: Si un jour vous voyagez en Iran, quels aspects de ce pays aimeriez-vous connaître premièrement?**

**R.V.B.:** En premier lieu les gens. Leur langue. Leur architecture, leurs expressions artistiques, littéraires, en général toute leur culture.

**F.P.: Du point de vue esthétique et philosophique comment une mosquée ou une église, représentent-elles l'idée du temps et de l'espace?**

**R.V.B.:** L'une autant que l'autre garde en son intérieur un temps et un espace sacré, dans lequel chaque sujet se retrouve soi-même rattaché à ce monde sacré. Le temps n'est pas linéaire et l'espace n'est pas euclidien.

**F.P: Quels sont vos philosophes favoris et pourquoi?**

**R.V.B.**: Héraclite, Empédocle, Pascal, Nietzsche, Freud. D'autres qui ne sont pas philosophes en termes stricts; Esquilo, Euripide, Sophocle.

Parce qu'ils nous ont enseigné que la clarté est toujours assoiffée d'une forme et, par conséquent, que la Nuit récupère sa valeur. Ceci indique que chaque vie est un excédent qui s'unit avec le merveilleux et l'irrémédiable, d'où il peut penser la fraîcheur de l'abîme.

**F.P: Selon vos lectures, quels sont les écrivains engagés mexicains qui ont contribué à la reconnaissance de l'identité nationale et l'indépendance du peuple mexicain?**

**R.V.B.:** Il y en a beaucoup, les uns bien connus et les autres moins. Disons que Miguel Hidalgo est le père de l'indépendance mexicaine, ensemble avec José María Morelos, Allende, Josefa Ortiz de Domínguez, entre beaucoup d'autres. Les hommes qui ont été en relation avec le mouvement révolutionnaire de 1910 sont Pancho Villa et Emiliano Zapata. Quant à un homme de lettres et prix Nobel de littérature, on peut citer Octavio Paz, poète important du XXe siècle.

> N'aie pas peur de la mort, car quand tu es là, elle ne l'est pas et quand elle est là, tu n'es pas là. Etre consiste en accepter son être pour la mort.

**F.P: La vie, la mort, pour chacune de ces notions, pouvez-vous nous donner une définition à partir de la philosophie, l'art et la psychanalyse.**

**R.V.B.:** N'aie pas peur de la mort, car quand tu es là, elle ne l'est pas et quand elle est là, tu n'es pas là. Etre consiste en accepter son être pour la mort.

C'est toujours à partir d'autrui que nous nous représentons la mort. Nous n'avons pas l'expérience de notre propre mort, et la chose qui y ressemble le plus est "la perte". On pourrait également dire que toute maladie est un morceau de la mort, mais non pas la mort même, et que par conséquent, la mort est inconsciente.

**F.P: Merci d'avoir accordé cet entretien à *La Revue de Téhéran*.**■

---

* Fleur qui symbolise la mort dans la culture mexicaine et est utilisée dans leur fête nationale et traditionnelle intitulée "le jour des morts".

# Massoumeh Seyhoun, artiste et mentor de l'art contemporain d'Iran

Mireille Ferreira

En cet automne 2010, La Galerie Seyhoun à Téhéran paraît bien vide, malgré la belle exposition de l'artiste-peintre Hamideh Sadeghieh qui en illumine l'espace. Puis Nâder Seyhoun arrive et il se met à parler de sa mère, Massoumeh Seyhoun, qui a quitté ce monde au printemps dernier. Cette évocation rend sa présence bienveillante, à nouveau palpable dans cet environnement qui lui était si familier.

«Ma mère est née en 1935 à Rasht dans la province caspienne du Guilân. Elle venait de terminer ses études secondaires quand deux de ses amies lui ont proposé de participer au concours d'entrée à la Faculté des Beaux-arts de Téhéran. Elle y est allée sans conviction, elle aimait dessiner mais ma grand-mère voulait qu'elle soit médecin. Ses deux amies étaient déjà artistes peintres d'un bon niveau. Finalement, c'est elle qui a réussi le concours, ses amies ont été recalées. Elle a suivi les cours des Beaux-arts, mon père était son professeur. Ils se sont mariés quelques années plus tard. Je suis né de cette union ainsi que ma sœur Maryam.



*Massoumeh Seyhoun*

En 1965, ma mère participa à une exposition avec le *Groupe 5* composé d'artistes déjà connus à cette époque - Bahman Mohasses, Sohrâb Sepehri, Hossein Zendehroudi, Abolghasem Saïdi et le sculpteur Parviz Tanavoli. L'exposition était organisée dans une galerie de Téhéran appartenant à Mme Baghai d'origine française. La propriétaire de la galerie avait décidé de mettre la sculpture de Parviz Tanavoli à l'extérieur en raison de sa grande taille. Ma mère était furieuse, pour elle c'était une insulte faite à l'artiste le plus connu de son pays. Le soir même elle annonçait que, d'ici un mois, elle aurait ouvert sa propre galerie. Personne ne la prit au sérieux, d'autant qu'à l'époque très peu de galeries existaient à Téhéran, deux ou trois tout au plus. C'est pourtant ainsi que la Galerie Seyhoun est née. Après 1979, elle a arrêté de peindre pendant quelque temps puis, quelques années plus tard, cela lui a manqué et elle a recommencé à peindre. Ses œuvres sont des peintures abstraites utilisant comme medium de la peinture industrielle. Elle ne voulait pas trop exposer ses œuvres mais j'ai réussi à la convaincre et finalement elle a organisé, en 2003, une exposition dans notre galerie intitulée «Élégie pour moi-même».

Elle était passionnée par son travail et l'art contemporain iranien. Elle avait l'œil expert pour découvrir les artistes de talent. Sa galerie n'était pas uniquement l'endroit où l'on présentait les œuvres d'art des artistes, c'était plutôt la maison des artistes. Il me semble qu'elle considérait les artistes comme ses enfants. Elle n'était pas une galeriste qui voulait se faire de l'argent, sa priorité était plutôt d'exposer,





Photos: œuvres de Massoumeh Seyhoun

de promouvoir et d'aider les artistes.

La galerie Seyhoun a été la première à exposer des artistes iraniens dans les grandes expositions internationales, notamment à New-York, à la Biennale de Venise, à Bâle en Suisse. La Galerie Seyhoun est l'une des seules galeries iraniennes à avoir participé à Art Basel, l'une des plus importantes foires annuelles d'art contemporain du monde, qui existe depuis 1970 et à y avoir exposé des artistes iraniens.

Quand j'étais enfant, j'accompagnais ma mère à Art Basel. J'y voyais toutes les œuvres qu'elle exposait à la Galerie Seyhoun. La galerie était une sorte de *pâtoq*, terme persan qui désigne un lieu que l'on fréquente souvent, où l'on reste des heures, pas simplement un lieu d'exposition. Il s'y passait une foule d'événements, on y rencontrait des artistes, des journalistes qui discutaient sans fin, qui analysaient les œuvres d'art.

A présent, de nombreuses galeries iraniennes participent aux foires internationales. C'est durant la période où Alirezâ Sami Azar fut directeur du Musée d'art contemporain de Téhéran (de 1999 à 2005), que les premières expositions vraiment intéressantes en dehors de l'Iran ont été organisées. Rose Issa, organisatrice d'expositions basée à Londres, venait de temps en temps en Iran. Il y a dix ou quinze ans, elle avait contacté ma mère et lui avait proposé de participer à une exposition de peintres de grande renommée au Barbican Art Center de Londres. Ma mère a donc participé à cette exposition, ainsi que M. Sami Azar et deux ou trois autres galeries iraniennes. Ce fut, à mon avis, l'une des meilleures expositions organisées après la Révolution.

> Sa galerie n'était pas uniquement l'endroit où l'on présentait les œuvres d'art des artistes, c'était plutôt la maison des artistes. Il me semble qu'elle considérait les artistes comme ses enfants. Elle n'était pas une galeriste qui voulait se faire de l'argent, sa priorité était plutôt d'exposer, de promouvoir et d'aider les artistes.

De son côté, mon père est resté en Iran au début de la Révolution puis il est parti à Paris où il est resté deux ou trois ans. En France, il peignait beaucoup car, depuis son plus jeune âge, il adorait se livrer à

Son dernier défi date de quelques années: un certain nombre d'artistes avait été exclu d'exposition à la Biennale des artistes iraniens. Ma mère loua alors la plus grande salle du Palais de Niâvarân pour y organiser un «salon des refusés» où elle exposa tous les artistes recalés.

cette activité. Il était artiste-peintre et architecte en même temps. Il s'est ensuite installé à Vancouver au Canada où il réside. Mais actuellement, il se rend souvent à Los Angeles où ma sœur Maryam a ouvert la Galerie Seyhoun en 2004.





Quant à moi, cinq ans avant la révolution, je suis parti en Suisse puis j'ai voulu m'engager dans des études d'architecture aux Etats-Unis, la Révolution a éclaté et je n'ai pas pu avoir de visa pour m'y rendre. Je suis donc resté en France et j'ai suivi des études d'administration des affaires à l'Université américaine, ce qui n'avait rien à voir avec ce que je voulais faire. Dans le domaine artistique, j'étais surtout intéressé par la photographie. C'est la raison pour laquelle pendant un an, j'ai suivi des cours de photographie au Parson School of Design à Paris. Je suis rentré en Iran en 1992, c'est à cette époque que j'ai commencé à travailler avec ma mère. Elle était très indépendante. Elle sollicitait mon aide mais en même temps elle voulait tout faire elle-même. Quelques années plus tard, elle a dû subir une transplantation cardiaque à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière à Paris. Elle m'a alors demandé de m'occuper de la galerie.

Ma mère était une femme au caractère bien trempé, elle ne cachait rien de ce qu'elle pensait. Elle était animée d'un esprit nationaliste qui la poussait à défendre son pays coûte que coûte. Ainsi, elle s'opposait fréquemment à Alirezâ Sami Azar, le directeur du Musée d'art contemporain de Téhéran, lui reprochant d'exposer les œuvres de la collection du Musée à l'étranger. Elle pensait qu'il eut été bien plus profitable de faire venir le public étranger en Iran en organisant une exposition sur la collection privée du musée pour développer le tourisme local et aussi pour empêcher le risque d'endommager des œuvres de cette importance. On trouve dans le musée des œuvres de Claude Monet, Van Gogh, Fernand Léger, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Francis Bacon, Max Ernst, René Magritte, etc.

Son dernier défi date de quelques années: un certain nombre d'artistes avait été exclu d'exposition à la Biennale des artistes iraniens. Ma mère loua alors la plus grande salle du Palais de Niâvarân pour y organiser un «salon des refusés» où elle exposa tous les artistes recalés.

Après sa transplantation cardiaque, et au fil des

années, elle devint de plus en plus fragile. Mais elle ne cessa jamais de travailler. Et finalement, elle est décédée à son domicile de Téhéran, le 22 mai 2010, à l'âge de 75 ans.»

*La Revue de Téhéran* vous remercie, Nâder, pour cet entretien. Nous sommes confiants sur votre capacité à refaire ce lieu, le *pâtoq,* comme ce qu'il était devenu par la grâce de Massoumeh, cette femme exceptionnelle, votre mère, dont nous nous souvenons avec tendresse et admiration.

Pour compléter cet hommage à Madame Seyhoun, nous vous présentons la traduction d'un court article d'Alireza Sami-Azar, ancien directeur du Musée d'art contemporain de Téhéran, publié le 26 mai 2010 (5 khordâd 1389) dans le quotidien *Shargh*.





**Hommage à Massoumeh Seyhoun**

(Traduit du persan par Shahla Emamjomeh)

*Massoumeh Seyhoun, personnalité reconnue de l'art en Iran, a quitté notre société artistique en laissant ses nombreux amis dans le chagrin. Pendant un demi-siècle, elle a consacré toute son énergie à élever jusqu'à la perfection le niveau de l'art iranien, et a largement participé au développement artistique de son pays. Créatrice de la première galerie d'art à Téhéran, elle a été l'une des personnes les plus actives du milieu artistique des dernières décennies. Ses efforts constants ont permis l'établissement de relations profondes et durables entre le milieu artistique et la société iranienne.*

*Femme d'avant-garde, elle fut pendant longtemps la seule galeriste de Téhéran. Elle était davantage une protectrice de l'art qu'une directrice de galerie. Les professionnels de l'art reconnaissent depuis longtemps le rôle prédominant joué par la Galerie Seyhoun de Téhéran dans la découverte de jeunes talents. Cette reconnaissance a permis à de nombreux jeunes artistes de vivre de leur art. Nombre d'artistes aujourd'hui célèbres ont été connus grâce à la présentation de leurs œuvres dans cette galerie.*

*Massoumeh Seyhoun s'est longtemps battue contre la maladie, ce qui ne l'a jamais empêchée de jouer un rôle très actif sur la scène artistique de son pays. Elle a légué à ses deux enfants l'envie de poursuivre sa tâche de soutien aux beaux-arts et aux artistes.*

*Massoumeh Seyhoun a été actrice et témoin d'une période importante pour l'art en Iran, organisant de nombreuses expositions qui ont permis de faire connaître d'éminents artistes comme Sohrâb Sepehri, Faramarz Pilaram, Rezâ Mafi, Hossein Kâzemi et beaucoup d'autres dont les noms restent, dans nos mémoires, associés à celui de Massoumeh Seyhoun.*

*Je tiens à exprimer à ses chers enfants, Maryam et Nâder, ainsi qu'à tous les artistes d'Iran, mes plus sincères condoléances pour la perte de cette artiste remarquable, grande protectrice des arts.* ■

# *Femme* et Artiste et *Femme*

Jean-Pierre Brigaudiot



▲Ana Rewakowicz, *Travelling with my Inflatable Room*, 2005. Vidéo sur deux canaux, édition 1 de 2. Image tirée de la vidéo. Don d'Ana Rewakowicz. Collection du Musée d'art de Joliette. © Ana Rewakowicz. Exposition "Féminin pluriel", Musée d'art de Joliette.

Lorsque j'ai débuté ma carrière de professeur d'arts plastiques au collège, je ponctuais le temps scolaire par des projections de films documentaires ou de films en tant qu'œuvres. L'un de ces films que j'avais projeté portait sur un peuple de sculpteurs, les Makondés, implantés entre la Tanzanie et le Mozambique, en Afrique de l'est. Il s'agissait d'un vieux documentaire en noir et blanc montrant les Makondés sculptant des figures dans le bois cependant qu'une voix off expliquait pourquoi seuls les hommes de ce peuple étaient sculpteurs. La raison donnée était que les femmes, quant à elles, en donnant le jour aux enfants, sculptaient le vivant. Cette raison m'a laissé pensif, émerveillé autant que sceptique quant à ce partage des tâches entre hommes et femmes, particulièrement en ce qui concerne la création artistique.

Organiser aujourd'hui une exposition d'œuvres réalisées par *seulement* des femmes pose de nombreuses questions et suscite nécessairement des réactions. Dans la mesure où dans le monde des arts, la distinction hommes-femmes n'est plus pratiquée, on peut se demander si organiser une exposition à partir d'œuvres réalisées exclusivement par des femmes n'est pas anachronique, ou n'est pas une discrimination positive issue tardivement de la notion du politiquement correct. Dans tous les cas, le groupe des personnes circonscrit par l'exposition incite à repérer à la fois des ressemblances, des dissemblances et des particularités propres à leur travail artistique. En ce sens, la question sous jacente posée par une telle exposition est celle, pour les femmes artistes, d'une non appartenance à une masculinité omniprésente et largement majoritaire. Bref,

inéluctablement, il y a une potentialité mise en concurrence des femmes artistes avec les hommes artistes. Les intentions des commissaires ne sont pas pour autant suspectes même si, assurément, il n'en va pas de même d'organiser une exposition de peintures abstraites géométriques extraites des collections d'un musée ou d'organiser une exposition d'œuvres réalisées par *seulement* des femmes.

En cette fin 2010, j'ai eu l'opportunité de revoir l'exposition: elles@centrepompidou, à Paris et l'idée m'est venue de voir comment se présentaient également deux autres expositions mettant en scène des œuvres réalisées par *seulement* des femmes: celle du musée de Brooklyn: *Seductive Subversion: Women Pop Artists: 1958-1968* et celle du musée d'art de Joliette, près de Montréal: *Féminin Pluriel, 16 artistes de la collection du MAJ*. Mon but n'est pas de comparer les expositions mais de voir et comprendre comment en tant qu'expositions d'œuvres faites par *seulement* des femmes, elles se présentent dans des contextes muséaux très différents. Il y a donc ici trois machines à montrer l'art, l'une est une des plus grosses usines culturelles au monde, le Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, l'autre est le grand musée de Brooklyn dont les collections et les activités sont celles d'un musée d'histoire et d'art comme il y en a aux Etats-Unis, qui couvre une période allant de l'antiquité à nos jours et enfin le musée d'art de Joliette, une toute petite ville du Québec, dont l'activité intense tourne en partie autour de l'art contemporain.

> Dans la mesure où dans le monde des arts, la distinction hommes-femmes n'est plus pratiquée, on peut se demander si organiser une exposition à partir d'œuvres réalisées exclusivement par des femmes n'est pas anachronique, ou n'est pas une discrimination positive issue tardivement de la notion du politiquement correct. Dans tous les cas, le groupe des personnes circonscrit par l'exposition incite à repérer à la fois des ressemblances, des dissemblances et des particularités propres à leur travail artistique.




◀ *Agnes Thurnauer-Portraits Grandeur Nature-2007-2008. Exposition elle@centrepompidou, Centre Pompidou*

**elles@centrepompidou**

Le centre Pompidou de Paris a organisé l'exposition *Elles*, une très vaste exposition, avec 200 artistes et 800 œuvres, en puisant dans ses propres collections sans pour autant les épuiser puisque n'est montré ici qu'un quart des œuvres faites par les femmes et appartenant à cette collection. Cela va des artistes pionnières, comme Sonia Delaunay, Suzanne Valladon ou Natalia Gontcharova, qui connurent une époque où les femmes n'avaient pas accès aux écoles d'art, jusqu'à aujourd'hui et toutes les pratiques artistiques du XXe siècle sont présentes, directement ou rapportées par le cinéma, la photo ou la vidéo. L'exposition, qui échappe à un parcours chronologique, est scindée en thèmes qui prennent appui sur la nature, l'orientation des œuvres et les postures adoptées par les artistes: il y a ainsi par exemple *Feu à volonté, Corps Slogan*, *Une chambre à soi, Immatérielles* ou encore *Le mot à l'œuvre*. Deux de ces thèmes sont consacrés au design et à l'architecture. Ainsi, l'exposition récapitule le travail artistique des femmes sans laisser dans l'ombre quelque pratique moderne et contemporaine que ce soit. Lors de la visite de l'exposition, on peut rencontrer différentes formes de peinture figurative ou abstraite, géométrique ou non, le body art, la performance, la vidéo, les œuvres multimédia, la photographie, l'installation, l'art conceptuel et le minimal art, l'engagement social et l'esthétique relationnelle.

*Pipilotti Rist-A la belle etoile-2007Exposition elle@centrepompidou,*
▼ *Centre Pompidou*



Ce qui retient peut être vraiment l'attention dans cette énorme exposition, en dehors de l'absence de particularités féminines pour ce qui est de la majorité des œuvres, c'est la lutte des femmes, celle pour accéder à un certain nombre de droits à l'égal des hommes, dont témoignent un certain nombre d'œuvres, principalement dans les années 70, même si cette lutte féministe ne coïncide pas exactement avec les limites de cette décennie et en déborde allègrement jusqu'aux années 90. Un certain nombre d'artistes ont ainsi agi et œuvré directement et différemment dans le cadre des luttes féministes, certaines par l'affrontement non metaphorisé aux problèmes posés à la femme par la société: statut professionnel, image de son corps en tant que corps objet cher à la publicité, territoires réservés aux hommes, etc. C'est cela même qui m'a semblé le plus spécifique des pratiques artistiques des femmes, leur engagement

dans des combats qu'elles seules pouvaient mener en transposant les questions sociales dans le champ de l'art. Parmi ces femmes artistes engagées dans la revendication et la contestation on peut citer, parmi beaucoup d'autres, Ghada Amer, Gina Pane, Jenny Holzer, Barbara Kruger... Evidemment certaines œuvres peuvent aujourd'hui paraître un peu littérales voire simplistes, mais il en va souvent ainsi de l'art engagé idéologiquement et politiquement; ce fut le cas avec certaines œuvres du Réalisme Socialiste ou de la Figuration Critique ou d'autres, un peu lourdement démonstratives.

L'exposition *Elles* du centre Pompidou est remarquable dans son exhaustivité, cependant, malgré une organisation thématique judicieusement établie, elle nécessite plusieurs visites pour acquérir une représentation assez solide des œuvres et de la démarche de celles qui les ont créées. Le catalogue me semble être un outil indispensable autant au visiteur peu au fait de l'art contemporain qu'au public averti.

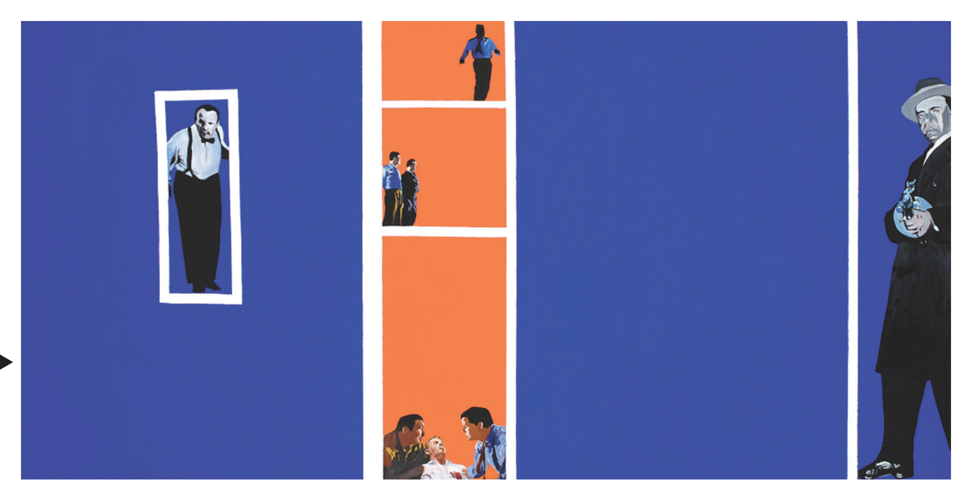
***FEMININ PLURIEL: 16 artistes de la collection du Musée d'art de Joliette.***

Joliette est une modeste ville située à une heure de Montréal, à proximité de la vallée du fleuve Saint Laurent. Le musée d'art de Joliette ne peut en aucun cas être comparé au centre Pompidou: c'est un petit et charmant musée qui montre à la fois ses collections classiques de peinture et de sculpture et s'acharne à exposer l'art contemporain dans sa diversité formelle et conceptuelle. Pour ce faire, il collabore avec d'autres musées comme par exemple le Musée national des beaux arts du Québec qui organisa, dès 2009, à partir de ses propres collections, une importante exposition en deux volets intitulée *Femmes artistes du XXe siècle,* dont le premier volet intitulé *Femmes artistes. La conquête d'un espace, 1960-1965* a été accueilli au musée de Joliette lors de l'été 2010.



▲ *Ana Rewakowicz,* Travelling with my Inflatable Room, *2005. Vidéo sur deux canaux, édition 1 de 2. Image tirée de la vidéo. Don d'Ana Rewakowicz. Collection du Musée d'art de Joliette. © Ana Rewakowicz. Exposition "Féminin pluriel", Musée d'art de Joliette.*

Ce qui retient peut être vraiment l'attention dans cette énorme exposition, en dehors de l'absence de particularités féminines pour ce qui est de la majorité des œuvres, c'est la lutte des femmes, celle pour accéder à un certain nombre de droits à l'égal des hommes, dont témoignent un certain nombre d'œuvres, principalement dans les années 70, même si cette lutte féministe ne coïncide pas exactement avec les limites de cette décennie et en déborde allègrement jusqu'aux années 90.



*Home Movies de Rosalyn Drexler. Exposition Seductive subversion, Women pop artists 1958-1968, Musée de Brooklyn*

*Féminin Pluriel. 16 artistes de la collection du MAJ* qui est une exposition propre au musée de Joliette est en quelque sorte un rebondissement sur le thème de la femme artiste avec pour singularité notable que les œuvres choisies l'ont été par le personnel du musée dans les collections de celui-ci. L'exposition présente des œuvres réalisées entre les années 1920 et nos jours, œuvres quelquefois modestes comme de petites peintures plus ou moins narratives ou œuvres d'une dimension plus internationale comme celles de Sonia Delaunay ou Kiki Smith. Au-delà des œuvres et de leurs qualités propres, les cartels donnent à la fois les raisons qui ont poussé les personnels du musée à choisir une œuvre parmi d'autres et font apparaître l'engagement de certaines des artistes dans des luttes régionales propres à l'histoire du Québec, comme *le Refus Global* (le Québec est une province francophone du Canada et persiste à revendiquer à la fois la langue française et une plus grande autonomie). Si certaines artistes ont été présentes lors de la Biennale de Venise, telle Geneviève Cadieux, d'autres comme Irène Sénécal ont fait une carrière ancrée sur le territoire canadien et marquée pour partie par un intérêt prononcé pour les amérindiens qu'on appelle aujourd'hui les autochtones. Certes l'exposition est modeste, mais elle est intéressante en ce sens qu'elle témoigne d'une action pugnace de la part de ce musée, ici pour célébrer le travail des femmes, action qui nous enseigne que l'art n'est pas seulement mondial et médiatique et que les plus humbles des œuvres sont en dialogue avec les plus ambitieuses.



*Vacuuming Pop Art de Martha Rosler. Exposition Seductive subversion, Women pop artists 1958-1968, Musée de Brooklyn*






*Two Dollar Bill de Dorothy Grebenak. Exposition Seductive subversion, Women pop artists 1958-1968, Musée de Brooklyn*

***SEDUCTIVE SUBVERSION: WOMEN POP ARTISTS: 1958-1968.***

Cette exposition se tient au musée de Brooklyn et présente un aspect inconnu ou fort peu connu du Pop'art, celui réalisé par des femmes. Le projet annoncé par le musée est de réévaluer le rôle des femmes artistes dans ce mouvement apparu au milieu du XXe siècle. Le Pop'art fut sans doute l'un des mouvements les plus bruyants de l'après Seconde Guerre mondiale et les figures dominantes de son histoire sont presque exclusivement masculines: Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, Johns, etc. En ce sens, le Pop'art serait l'un des derniers mouvements artistiques du XXe siècle à avoir pratiqué l'exclusion des femmes. En 1970, Linda Nochlin, critique d'art, posait la question: «Pourquoi n'y a-t-il pas de grands artistes femmes?». Pour ce qui est du Pop'art, cette exposition semble apporter la réponse suivante: les artistes hommes qui ont contribué à son édification ont fait des œuvres réellement plus fortes, à la fois dans leur tenue à travers le temps et dans la persistance de leur travail.

A travers une exposition de moyennes dimensions - par rapport à *Elles,* au Centre Pompidou - on découvre un ensemble d'œuvres et mon premier sentiment a été celui de visiter un grenier tant le support papier (les affiches, la presse), très présent, a jauni, tant la peinture acrylique de l'époque s'est ternie, mais aussi en raison de la distance dans le temps: cinquante ans, un demi siècle et peut-être aussi des œuvres un peu moyennes. L'exposition est en grande partie une exposition d'images issues du cinéma, de la publicité et de la presse, images détournées, reproduites avec des moyens qui aujourd'hui semblent bien sommaires.

Le Pop'art fut sans doute l'un des mouvements les plus bruyants de l'après Seconde Guerre mondiale et les figures dominantes de son histoire sont presque exclusivement masculines: Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, Johns, etc. En ce sens, le Pop'art serait l'un des derniers mouvements artistiques du XXe siècle à avoir pratiqué l'exclusion des femmes.

L'image de la vie quotidienne américaine est au cœur même du Pop'art, qu'il soit masculin ou féminin, c'est un art dont la matière première est l'ordinaire de chacun, le plus ordinaire associé à

Ces trois expositions révèlent à la fois une absence de différence: il n'y a rien de propre à un art fait par des femmes, et une différence posturale: les artistes femmes sont des femmes et se sont pour une partie d'entre elles engagées dans des luttes pour l'évolution de leur statut social, à leur manière, avec les moyens de leur art, luttes qui leur incombaient en ce sens qu'elles étaient bien plus aptes que qui que ce soit à revendiquer des changements les concernant.

l'extraordinaire de la mode devenu ordinaire lui-même car reproduit à l'infini et en ce sens réduit à n'être qu'image. Ici il en va de même avec les artistes femmes, toutes les manipulations de l'image se déclinent, ce sont celles qui deviendront des procédés académiques dans les années 70. On est au cœur de l'ère de la reproductibilité.

Cependant, un certain nombre d'œuvres s'affirment en leur différence car véhiculant des revendications ou des postures critiques propres aux femmes. Si dans les années 50 et 60, on n'est pas encore à l'apogée des mouvements féministes, dans cette exposition, on rencontre cependant des œuvres très critiques à l'égard de la société et de la place attribuée à la femme dans celle-ci; ainsi en est-il avec les photomontages de Martha Rosler, particulièrement acides sur le sujet de la femme américaine au foyer, ou celles de Yayoi Kusama aux prises avec le sexe masculin, ou bien encore avec les œuvres de May Wilson, de la série des Ridiculous portraits, collages d'images d'actualité et avec l'installation grinçante de Jann Haworth. L'origine des artistes, belge, australienne, anglaise, française ou japonaise autant qu'américaine est un rappel de la dimension internationale du Pop'art, qui, il ne faut pas l'oublier, est né à Londres au début des années 50 et a eu des ramifications dans différents pays du monde, comme par exemple avec le Nouveau Réalisme en France.

Ces trois expositions révèlent à la fois une absence de différence: il n'y a rien de propre à un art fait par des femmes, et une différence posturale: les artistes femmes sont des femmes et se sont pour une partie d'entre elles engagées dans des luttes pour l'évolution de leur statut social, à leur manière, avec les moyens de leur art, luttes qui leur incombaient en ce sens qu'elles étaient bien plus aptes que qui que ce soit à revendiquer des changements les concernant. Et puis avec cette exposition de Paris qui balaye le vingtième siècle, une autre à Brooklyn, centrée sur les années 50 et 60 et un mouvement artistique particulier, il apparaît clairement que l'art féminin est désormais et incontestablement un art de plain pied avec tout autre. ■



*Pencil de Vija Celmins. ▶ Exposition Seductive subversion, Women pop artists 1958-1968, Musée de Brooklyn*

# Jour inévitable

Gheysar Aminpour

Traduit par
Elâheh Sâlehi

Jour inévitable
Ces jours qui passent, chaque jour
Je crois entendre quelqu'un qui crie
dans le vent.
Je sens qu'un ami intime, éloigné
m'appelle du fond des chemins brumeux.
La musique de sa voix est
comme le passage de la lumière,
comme celui du nouvel an,
comme le bruit de la venue du jour.
Ce jour inévitable qui vient,
Ce jour où les passants courbés
ont un moment pour lever la tête et voir le soleil dans le ciel.
Ce jour où ce vieux train s'arrête un moment sans prétexte,
Dans la parallèle de la répétition, afin que les yeux
Fatigués, ensommeillés,
voient par la fenêtre,
l'image des nuages dans le cadre
et l'image renversée de la forêt dans l'eau.
Ce jour-là commence l'envol des mains intimes à la recherche d'un ami.
Ce jour qui est le nouveau jour du vol.
Ce jour où toutes les lettres sont ouvertes.
Ce jour où nous signerons l'aile d'une colombe à la place du seau, de la lettre ou du timbre.
Et l'enverrons comme une lettre;
ce jour-là, les boîtes à lettre seront les nids des colombes.
Le jour où prier serait impossible
Solliciter, pécher.
Et la nature de Dieu,
Ne dormirait pas,
sous les pas des passants,
sur une feuille de journal,
à rêver de pain frais.
Ce jour où on écrirait, d'une écriture simple:
L'accès n'est interdit qu'aux indigents!
Et les genoux, las, exemptés, ne connaîtraient la terre que face à l'Amour,
Et les histoires réelles d'aujourd'hui ne seraient que sommeils ou chimères.
Et finiraient heureuses comme celles d'autrefois. ■

# Départ
# Extrait de *Kavir* (Désert)

Ali Shariati
Traduit par
Zeinab Golestâni

Ne vois-tu pas combien doucement, tendrement, meurt le "martyr"?
Pour ceux habitués au "quotidien" et qui restent avec soi, la mort est la catastrophe terrifiante et désastreuse de la disparition, la perdition dans le néant. Celui qui a fait soi la décision de partir, débute avec la mort.
Comme ils sont grands, les hommes qui ont entendu la grandeur de cet ordre étrange, et qui l'appliquent: «*Mourrez, avant de mourir*.»
Il me semble que dans cette sourate, le Prophète n'est pas le seul interlocuteur de Dieu, la parole s'adresse à tous, ceux qui s'enveloppent dans leur habit: "*Ô toi (Mohammad)! Le revêtu d'un manteau! Lève-toi et avertis. Et de ton Seigneur, célèbre la grandeur. Et tes vêtements, purifie-les. Et de tout péché, écarte-toi*." (74/1-5)
Le son magistral de l'ordre de la Révélation retentit dans l'espace de mon âme et j'entends les cloches d'une caravane qui a décidé de partir. La migration a commencé et je sais que ce feu qui flambe dans mon âme comme un fou, n'est pas un incendie, mais le feu de la caravane. Le feu qui demeure en chemin et la caravane passe. ■

*Kavir* (Désert)

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

---

## S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

## فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- ☐ یک ساله ۱۸۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه ۹۰/۰۰۰ ریال
- ☐ **1 an 18 000 tomans**
- ☐ **6 mois 9 000 tomans**

Nom de la société (*Facultatif*) ________ موسسه

Nom ________ نام خانوادگی — Prénom ________ نام

Adresse ________ آدرس

Boîte postale ________ صندوق پستی — Code postal ________ کدپستی

E-mail ________ پست الکترونیکی — Téléphone ________ تلفن

### اشتراک از ایران برای خارج کشور

- ☐ شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال
- ☐ یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال

### S'abonner d'Iran pour l'étranger

- ☐ **1 an 50 000 tomans**
- ☐ **6 mois 25 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

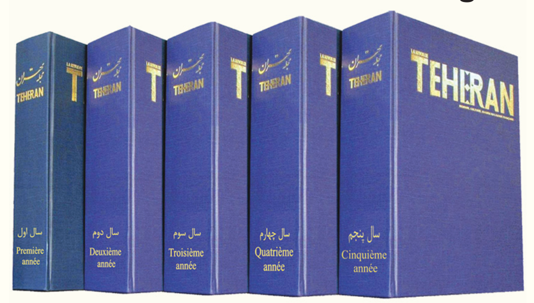
**Banque Tejarat**
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲- ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

**L'édition reliée des soixante premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en cinq volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.**



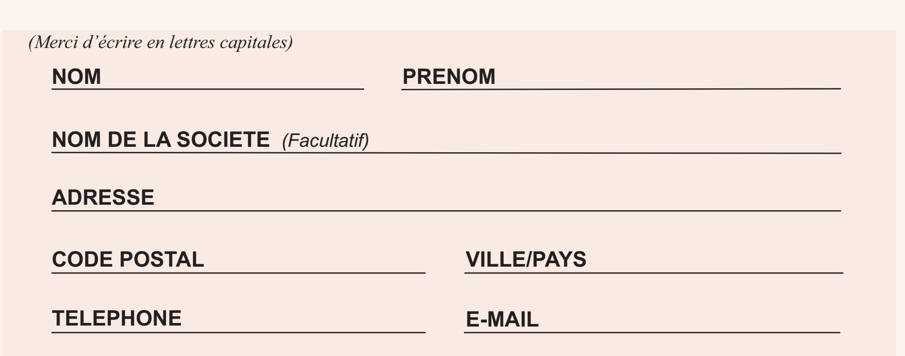

دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم و پنجم مجلهٔ تهران شامل
شصت شماره در پنج مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.




## S'abonner hors de l'Iran




*Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.*



*(Merci d'écrire en lettres capitales)*

**NOM** ____________ **PRENOM** ____________

**NOM DE LA SOCIETE** *(Facultatif)* ____________

**ADRESSE** ____________

**CODE POSTAL** ____________ **VILLE/PAYS** ____________

**TELEPHONE** ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**

Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
**IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543**
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

**Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

**Point de vente à Paris:**

**Librairie du Pont de Sèvres**
**204 allée du Forum**
**92100 Boulogne**
**Tel: 01 46 08 21 58**

**مجلهٔ تهران**

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

**مدیر مسئول**
محمد جواد محمدی

**سردبیر**
املی نُوواِگلیز

**دبیری تحریریه**
عارفه حجازی

**تحریریه**
جمیله ضیاء
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

**گزارشگر در فرانسه**
میری فِررا
اِلودی برنارد

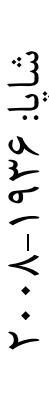
**تصحیح**
بئاتریس ترهارد

**طراحی و صفحه آرایی**
منیره برهانی

**پایگاه اینترنتی**
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
***Peinture-calligraphie de Saeed Naghashian intitulé***
**Ebrahim dar Atash *(Abraham dans le feu)***


شاپا: ۲۰۰۸-۱۹۳۶




ماهنامۀ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارۀ ۶۴، اسفند ۱۳۸۹، سال ششم


قیمت: ۱۰۰۰ تومان


۴/۵۰ یورو

www.teheran.ir